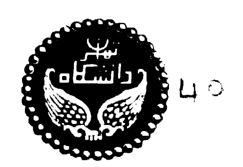


انتشارات دانشگاه تهران

۳۷۹

پی یر گاستالا

*Pierre Guastalla*

# زیبا شناسی تحلیلی

در دو بخش :

۱ ـ زیبا شناسی تحلیلی بر بنیاد زیبا شناسی تجربی

۲ ـ ذوق ـ دلربائی ـ وزن

دیباچه بقلم :

شارل لالو

ترجمه :

علینقی وزیری

استاد دانشگاه تهران

تهران

۱۳۳۶

# فهرست

بها: ۴۵ ریال

| موضوع | صفحه |
| --- | --- |

| موضوع | صفحه |
|---|---|

## دیباچه

بقلم : **شارل ـ لالو** [1]

هر خوانندهٔ هوشمند ، با یکبار غور در این کتاب میتواند اطلاعات بسیط علمی ، ودرعین حال علمی وفنی نویسندهٔ آنرا حدس بزند . آری ، آقای مهندس **گاستالا** [2] فارغ التحصیل از دانشگاه مرکزی ، واقعاً حکاك ونقاش ماهر وارجمندیست .

انسان در بسیاری از مباحث این کتاب ، بویژه در شیوهٔ کار وروش عمومی تفکر ، بسهولت متوجه میشود سروکارش بایك محاسب وفیزیك دانی است که توجهش به اندیشه‌های روشن بیشتر است تا بعبارت پردازی وخوش آهنگی کلمات ، با مرد فعالی روبروست که ، واقعیات عینی را احساس کرده میخواهد کار را از همینها آغاز کند و بهمین هـا خاتمه دهد . یعنی فلان صفحه که وصف جزئیات زیبا شناسی یك دورنماست ، در حقیقت انعکاس یك مشاهده واقعی و در عین حال دقیقی از سواحل برتن [3] یا کوههای باسك [4] میباشد ، اینجاست که حکاکی ونقاشی آقای **گاستالا** مسائل فنی رابخوبی طرح وحل میکند : گاهی مسائل نور وجو ، و زمانی مواضیع شکل وماده یا پرسپکتیو [5] زمینی یا فضائی موجب استحکام یا ایجاد سبك در نوشتهٔ او میگردد .

یکی از محاسن بدیع و قابل ملاحظهٔ این کتاب آنستکه : دراین اثر کار یك نظری‌دان [6] بعهدهٔ یك عامل [7] نهاده‌شده‌است ، دراینجا زیباشناسی وارد مرحله‌ای میشود که با بسیاری از علوم مختلف همگرائی [8] پیدا میکند : واین تعمیم بصیرت دراین کتاب جداً شایسته آرزومندیست .

بدون‌شك هیچ هنرپیشه‌ای نمیتواند همواره بهترین‌منقدخود یا دیگران باشد

---

۱ ــ Charles – Lalo
۲ ــ Pierre Guastalla
۳ ــ Bretonne
٤ ــ Basque
٥ ــ چون این لفظ بین‌المللی است و زودتر ازکلمهٔ ترکیبی (مناظرومرایا) افادهٔ معنی میکند ، علیهذا همه جا دراین‌کتاب آنرا برگزیده‌ایم . (مترجم)
٦ ــ Théoricien
۷ ــ praticien
۸ ــ Convergence

## پیش گفتار

مراد ما در اینجا گردآوری اندیشه‌هائیست که هنگام مطالعهٔ دقیق و بی‌شائبهٔ مشکلات زیبا شناسی ، برما تحمیل میشوند .

ما معتقدیم که از میان تئوری‌های مختلف ، تئوری ادراکیان یگانه نظریه ایست که میتوان گفت تاحدی قابل پذیرش است ، این نظریه هم‌نواقصی دارد ؛ یعنی اگر تا حدودی میتوانـد آنچه را که حقیقة خاص و مختص زیبا شناسی است تجزیه نماید ، ولـی مطلقا متوجه این نمودهـای مهم ، مانند: بلاغت ، هیجان، احساسات و لذاید جسمانی نمیباشد ؛ درصورتیکه همین نمودهاست که‌همواره‌با‌احوال زیباشناسی ما همراه میباشند و بحدی در تغیر احوال ما مؤثرهستند که عده‌ای از زیباشناسـان جزهمین نمودها چیزدیگری برای تمام حالات زیبا پسندی ما تشخیص نکرده‌اند .

ما قصد داریم : در واقعیت که حقیقةً از مباحث بسیار بغرنج و پیچیدهٔ زیبا شناسی است بعنوان عمده‌ترین‌محسوسات مطالعه‌نمائیم ، یعنی نکات ویژهٔ این واقعیت را که نامی‌ترین‌نظری دانهای زیباشناسی ، برسم بنیان‌کار واساس ادراکشان فرض کرده‌اند بشناسانیم .

ما لازم میدانیم برای معرفی افکارمختلفی که دراین کتاب ارائه شده‌است‌تقدم زمانی آنها را از نظر ظهورشان بر ما ، رعایت نمائیم . و چون اطمینان داریم کـه احوال زیباشناسیمان بحدی مختلف و بغرنج میباشند کـه جز بوسیلهٔ تحلیل تجربی بعناصر گوناگون آن‌دست‌نخواهیم یافت، علیهذا در نخستین‌بخش‌پژوهش‌خودمباحث مربوط به زیبا شناسی تحلیلی را مقدم میداریم .

ما دراین‌قسمت به‌بررسی‌یك عناصری‌میپردازیم که با « احوال زیباشناسی» ما برخوردمیکنند ،سپس بی‌آنکه لزوم یاعدم لزوم‌آنها را برای تأثیرات زیباشناسی

و همچنین به اقوال دلیل نمیتواند بهترین نظری‌دان بشمار رود : این بحث بوسیله **کانت** و **هگل** و نظایر ایشان بحد کافی اشکار شده‌است، ومبرهن گشته‌است که زیباشناسان بسیار عمیق نمیتوانند بهترین هنرپیشه و یا بهترین منقد یا دوستدار هنر باشند . دلیل این امر مسلماً آنستکه . ایـن دانشهای متفاوت ، غالباً مغایر یکدیگرند و بجای آنکه هم آهنگی داشته باشند با هم رقابت میورزند ، برقراری یك هم آهنگی میان این طرق مختلف اندیشه و بویژه شیوه‌های عمل ، موفقیتی نادر و شایسته است .

آیا لازم‌است تمام‌افکاری را که‌در‌این‌مجلد‌نخستین گرد آمده است اندیشه‌هائی مختوم یا نهائی انگاشت ؟

باید بگوهر اندیشه که خوشبختانه درفلسفه نسبیت زیباشناسی ، وجمیع علوم معاصر مشترك است ، بسیار بیگانه باشیم تا چنین اعجازی را باور نمائیم .

خوانندگانیکه آشنائی با افکار من دارند ، متوجه هستند اگرمن بجـای آقای گاستالا بودم بنحوی تا حدی متفاوت موضوع‌روابط هنر ، طبیعت و زیبائی،و هنروبازی را مطرح میکردم ؛ یعنی‌من بطور محسوسی‌اهمیت بیشتری ازنظرجامعه شناسی به این موضوعها میدادم .

با اینحال ، تصورمیکنم این اثر ازمتفکری‌چنین تیزهوش باداشتن‌شامهٔ‌علمی و واجدبودن‌متدی با اینهمه‌نرمش‌وقضاوتی‌چنین آگاه‌ومجاهدتی‌چنین‌مصمم که‌بیشتر نزدیك بطریقهٔ خودآموخته (۱) تا متبحراست ، قابلیت آنرا دارد که بسیاری ازآراء را بسوی خود جلب نماید .

باهمین‌صفات است که او‌به تفکیك بسیارماهرانهٔ این قبیل موضوع ها مانند : موضوع «اریژینال درطبیعت» ، موضوع دلربائی‌وپاره‌ای ازتاثیرات‌سینما ، موضوع توصیف ذوق وسبك بوسیلهٔ طرح و حل یکنوع قضیه که برخی ازقضایای دیگررا طرد مینماید ، وبسیار مواضیع نافذ دیگر توفیق یافته است .

دوستداران اندیشه‌های روشن درزیبا شناسی، آرزومند موفقیت این جلداول کتاب آقای گاستالا و مجلدات بعدی میباشند که باید بزودی برای تکامل موضوع منتشر گردند. **شارل‌لالو.**

۱ – Autodidacte

تصریح نمائیم به تفکیك آنها میپردازیم . البته این موضوع پس از آزمایشی است که ما جهت امکان یا عدم امکان جدا کردن این عناصر بعمل میآوریم، آنگاه با ترکیب آنها احوال زیباشناسی خود را بطریقیکه بخوبی بتوان بمطالعهٔ طرز ساختمان آنها پرداخت بنیان می نهیم .

از زمانیکه آدمیان بمباحثه و تبادل افکار خود پرداخته‌اند ، این نکته مسلم و قابل ملاحظه است که هرگز در جزئیات مسائل زیبا شناسی نتوانسته‌اند توافق نظر پیدا کنند

همچنانکه آقای ویکتور باش (۱) اشاره کرده‌است : « تاکنون هیچ نظریه‌ای نتوانسته است همه‌را موافق کند واتفاق آراء بدست بیاورد. این مشکل عظیم‌ازز مان فیلسوفان هندی تاروانشناسان مجرب معاصرمورد گفتگوی تمام پژوهش کنندگانی بوده است که به نیت کشف رازز یبائی کوشیده‌اند، بی آنکه بحل مشکل چنان توفیق یافته باشند که بتوان گفت مورد موافقت همگان است . »

آقای باش ، اینچنین خاتمه میدهد : « مگر راجع به مسائل فلسفی غیراز اینست؟ آیا در عین حال این خود یك عطیهٔ والا و یك تباهی اجتناب ناپذیر فلسفه‌نیست که پیوسته با تجدید نسلها بهمان مسائل و دریافت جوابهائی ظاهراً متناقض متکی میباشد؟»

ما بطور کلی اینچنین فکر نمیکنیم .

ما معتقدیم که :

اگر نمیتوان مشروح معتقدات را در واحدی گرد آورد که همه بدان مؤمن باشند ؛ یااگر نمیتوان لااقل برای زمان حاضر توافقی میان ادراك مختلف تمام متفکران پیش بینی کرد، ممکن است مسائل قابل طرح زیبا شناسی را مورد مداقه و تجدید نظر قرار داد .

ممکن است ، محل استعمال لغات و حدود استعمال آنها و بویژه مفهومی را

Victor Basch – ۱

که این کلمات افاده میکنند تصریح نمود ، خلاصه ممکن است ، مسائل قابل طرح را تعین کرد . گو اینکه توافق روی این نکات وابسته بذوق است ، ولی بدینطریق است که میتوان قدم بزرگی برداشت .

آنگاه که فیلسوفی رزین ومؤمن از نظریه‌ای دفاع ویا در باره‌اش تقریری مینماید ، احتمال قوی میرود که سهمی از حقیقت در بیان یا اندیشه‌اش موجود باشد ولی اگر نظریه وی با نظریهٔ یك متفکر دیگر اختلاف داشت چه میشود ؟

معمولاً در این قبیل موارد ، هر یك تصور میکنند نظریه خودش یك تئوری کلی و کاملاً هم کلی است ( درصورتیکه نظریه یکی ضد نظریه دیگریست ) پس در واقع هریك از آنها نکتهٔ خاصی از یك مجموعهٔ فکری را مطرح کرده است . ( که ممکن است بعدها نکتهٔ خاص دیگری را بالکل رد ننماید . )

این مجموعهٔ فکری واقعیت است . و نباید از نظر دور داشت که : **ما در برابر واقعیت قرار گرفته‌ایم** . یعنی اذعان کنیم که : در زیباشناسی واقعیتی نهفته است . لابد دلایلی متقن وواقعی موجود میباشد که منظوری [1] بنظرمان زیبا میآید . فیلسوفان و نویسندگان ، از اینسو و آنسو جهت کشف ذره‌ای از این واقعیت در تلاشند ؛ غافل از اینکه واقعیت واجد صور و وجهه‌های دگرگون است ودرعین‌حال که ممکن است وجهه‌ها متضاد باشند ، بازهم جزئی ازهمان واقعیت بحساب میآیند .

آقای لالو در پژوهشی که در بارهٔ اثر فشنر [2] کرده اینطور نتیجه گرفته که موردموافقت مانیزهست : «نقص سیستم های بزرگ غالباً این بوده است که منحصراً به پژوهش یکی ازعناصر پرداخته‌اند (درحالیکه‌چون موضوع کار اصولاً مربوط به شرایط زیبائیست باید استقصاء ازعالی ترین مورد معقول تادانی ترین موردمنقول بی آنکه

---

۱ ــ این لفظ همه جا بجای کلمهٔ Spectacle آمده ومراد ازآن تمام اشیاء ، اشخاص و بطورکلی محسوسات عینی است که مورد نظرما قرا میگیرند.

۲ ــ Fechner

یکی دیگری راطرد نماید ادامه پیدا کند . ) ـ از این گذشته ، چون متدی در کارشان نبوده است ، فقط تحت لوای یك قالب مبهم که آنرا مستقل وشاید بی نیاز ازمعاضدت عناصر دیگر میدانستند به استقصا میپرداختند؛ درحالیکه ، باطناً منظور نظر آنها یك زیباشناسی جامع ، یعنی یك دانش قطعی زیبا شناسی بوده است که واجد تر کیبات کلی یك سیستم مربوط بهم و پیوسته میباشد . »

در کلیهٔ مطالبی که ارائه میشود ، بی آنکه باکی از تکرار داشته باشیم بوسیلهٔ نشانه های مکرر وپی درپی ، نقاطی را که کشف کرده ایم بدون ابهام نشان میدهیم .

صمیمانه باید گفت که : دلیل ابهام برخی مطالب ، ابهام مفهوم ذهنی یارسائی آنها نیست ، بلکه چگونگی استعمال خاص لغات و کلمات است که مانع توجه ذوق میگردد . دلیل این امر وابسته به نوع کار ماست ، بدینصورت که ما دروقت نگارش یا هنگام سخن گفتن عادة بدون دقت همان کلماتی را استعمال میکنیم که حرفه مان مارا بدانها معتاد ساخته است . مخصوصاً درزیباشناسی چنین بنظر میآید که تانویسنده ای بااین موضوع مواجه شد مثل اینستکه موظف است حتماً درابهام ونارسائی ومغلق گوئی باقی بماند .

بازهم سزاوارتر است که ازآقای لالو ( که یکی از فیلسوفان یگانه معاصر است و به پندارما کسیست که کوشیده است تا در ضمن بحث از زیبا شناسی از منطق مسلم خارج نگردد . ) شاهد مثال بیاوریم :

« همینکه یك نظری دان موضوعی را در بارهٔ زیبائی انتخاب میکند چنان بنظر میآید ، که معانی ذیل : ابهام زیبائی ، که بدون شك مرادف با الهام است ، تعقید فراست که معادل با مکاشفه نا معقول میباشد ، سرود و تنزل که جایگزین تعقل وانتقاد میشود بروی تحمیل میگردند ... لیکن بسیاری از متفکران معتقدند کـه در چنین مورد ، اندیشهٔ بی شائبه دیگر محلی از اعراب ندارد ، و باید سر گیجه ای دامنگیر متفکر بدون احتیاط بشود که مرادش کشف الههٔ سائیس (۱) دیگری است ، تا به نیروی این سر گیجه ، بسر منزل مقصود برسد و بدیدار مطلوب واقعی خود توفیق بیابد . مقر

۱ ـ Saïs الهه ایست که هادی مسافران بیگانه میباشد .

زیبائی، که تصور میشود فقط در ظواهر محسوس است و وجودش وابسته با نهاست، آیا برعکس با اینکه وجودش وابسته بهمان ظواهراست کاملا خارج از آن ظواهر نیست؟ آری، زیبائی عبارتست از: بیان آنچه ناگفتنی است، کشف آنچه ناشناختنی است، ادراك آنچه درك نشد نیست، احساس آنچه فوق محسوس است، پدیدآمدن منیت ما، یعنی خود آن منیت است که مستقل از هر شخصیتی وجود دارد، و بسیار چیزهای دیگر هرچه میخواهد باشد بشرط اینکه درمحتوی آن تضادی یافت شود که بخوبی عیان باشد ومارا بی تامل بسوی ابهام رهبری نماید....

ما کوشش میکنم تاحد امکان بدین موانع برنخوریم، سعی میکنیم که همواره بتوصیف کلمات بپردازیم و بتصریح مفهوماتی که از آن سخن میگوئیم اقدام نمائیم، و بطور کلی جدیت میکنیم آنچه توصیف است و آنچه مفهوم است تصریح نمائیم.

***

همانطور که پیش از این گفته شد، ما در بخش نخست این کتاب سعی میکنیم، آنچه از تحلیل مستقیم حالات زیباشناسیمان بدست میآید مبرهن سازیم و مخصوصاً مدلل کنیم اعتقادمان مبنی بر لزوم مقدم داشتن این مبحث تحلیل، برای چیست. سپس خارج از هر تئوری و مستقل از هر نوع قرادادی (مکتب جزمی) بمطالعهٔ اطلاعاتی کاملا کلی میپردازیم که از همین تحلیل استخراج شده است؛ یعنی بمطالعهٔ نکات عمدهٔ زیباشناسی اقدام میکنیم.

آنگاه بمسائلی که مربوط به ذوق و دلربائی و وزن هستند و در درجه دوم اهمیت قرار دارند میپردازیم.

تصور میکنیم اگر از جهت دید کلی کارمان از هم اکنون یك نقشه کلی داشته باشیم سودمند تر باشد. علیهذا برای خود، بتدریج و بطور طبیعی، اصلی را برمیگزینیم و برمبنای آن تغییراتی را که لازم تشخیص میدهیم بنا خواهیم کرد.

در بخش دوم، بمطالعهٔ تئوری‌های مختلف زیباشناسی میپردازیم، در این

قسمت مخصوصاً تئوری **کانت** را که در مجموعه آثارش شهرت فراوانی دارد و نفوذ آن برزمان معاصر نیز قابل ملاحظه است و بطور کلی بسیار هم بد ترجمه شده است مورد مطالعه قرار می‌دهیم ؛ و نشان خواهیم داد که رویهمرفته نظریه‌های زیبا شناسی منحصراً به پژوهش سجایای خاص این یـا آن موضوع اصلی یا فرعی زیبا شناسی پرداخته‌اند ، درحالیکه ما معتقدیم : آنچه سبب ایجاد یکی ازدومسئله اساسی معاصر گشته : روشی‌است که باید درآن‌از نظر زیباشناسی‌در بارهٔ تأثیرات مستقیم ( باتمام اشکالش ) وهمچنین در بارهٔ مطبوع و **لذت** به مطالعه پرداخت .

در بخش سوم [۱] ، بمطالعه دومین مسئله اساسی کـه عبارت از مسئله عملی ارزش درزیبا شناسی‌است میپردازیم . دراین قسمت نشان خواهیم داد که این مسئله فقط بوجهی بسیار ضعیف قابل حل میباشد .

در پایان نیز نکات دیگری از زیباشناسی عملی را مورد مطالعه قرارمیدهیم که ارتباط مستقیم با هنرمندان و بطور کلی با هریك ازهنرها پیدا میکند .

---

۱ ـ برخی ازمباحث این کتاب بویژه مسائلی که مؤلف تحت عنوان بخش دوم یاسوم بدان اشاره کرده در جلد دوم این کتاب آمده است ، هوید است که انگیزهٔ این تفریق و تقسیم ، کثرت مطالب ، و احتراز از فشردگی و ایجاز مسائل بوده است ، زیرا درکتاب حاضر، مولف فقط به دوبخش و یك ضمیمه اشاره کرده ومطالب بخش‌سوم رامسکوت گذارده است (مترجم)

# بخش نخست

## چگونگی طرح مسئلهٔ زیباشناسی

پیش از آنکه بتفصیل، مسئله زیباشناسی را مطالعه کنیم، خوبست بچگونگی طرح این مسئله بپردازیم. بدین منظور، بهتر است از همین آغاز کار ذوق عمومی را در نظر بگیریم و سعی کنیم فقط با الفاظ عادی و معمولی ادای مطلب بنمائیم. کوشش کنیم که مخصوصاً مطالب در نهایت وضوح و سادگی بیان شود و باکی نداشته باشیم از اینکه کلمات مصطلح و یا احیاناً بیش از حد متعارف، معمولی و ساده در گفتارمان آمده است.

حالا ببینیم در این مطالعه زیبا شناسی، واقعاً میخواهیم راجع به چه چیز گفتگو کنیم؛ وقتی سوال اینچنین مطرح میشود، چنانست که گوئی یك جوابهم بیشتر ندارد و آن اینستکه: ما قصد داریم دربارهٔ حالت خاصی که مورد موافقت همه است گفتگو کنیم؛ یعنی میخواهیم حالتی را مطالعه نمائیم که در آن حالت، آدمیان یك منظور خیالی یا عینی را زیبا دانسته و تحسین کرده‌اند. (این دولفظ را بمعنای بسیار متعارف و معمولیش گرفته‌ایم.) علیهذا، مبداء حرکت زیباشناسی ما که خیلی ساده و پیش پا افتاده و صریح میباشد: موضوع «تحسین آدمیان» است.

اگر در تمام نمونه‌های متعددی که فرض کرده‌ایم مطالعه کنیم یگانه نقطهٔ مشترکی که می‌بینیم اینستکه ما، یا دیگران، هر کس همینکه چیزی را زیبا جست تحسین میکند و آنرا باعنوان زیبا میخواند. در اینجا حق یا ناحق بودن این عنوان مطرح نیست، مهم اینستکه، او با این نوع کلمات که برایش یك ارزش معینی دارند (گواینکه ممکن است اشتباه کرده باشد.) ابراز نظر میکند.

فرض کنیم شخصی از یك نقش رنگی بسیار زشت خوشش آمد و آنرا زیبا خواند ؛ تحسین این شخص خودجواب مسئله است، ومیتوان بعنوان نمونه‌فرض کرد ؛ یعنی ما را وارد میکند که تجسس کنیم : این حالت خاص مربوط به چیست ؟ آیا با ما ارتباط دارد یا بامنظورمان ؟ ویااینکه مربوط به‌پاره‌ای از محاسن منظورمیباشد که انعکاس آن محاسن در ما ، بشکل‌تحسین نمودار گشته است ؟

خوبست این موارد را مطالعه نمائیم.

برای‌درك‌مطلب ، کافیست‌بچند مورد ازموارد تحسین نظربیفکنیم تا دریابیم که تحسین کردن نه منحصراً ارتباط با ما دارد و نه منحصراً مربوط به منظور ماست ؛ یعنی ، چه در این و چه در آن پژوهش کنیم ، نمیتوانیم انعکاسات مختلفی راکه‌یك منظوردردوشخص‌ایجاد میکند مشاهده نمائیم : وهمچنین نمیتوانیم‌بگوئیم که لازمهٔ یك منظور از نوع معین ، اینستکه میباید حس تحسین مـا را تحریك کند ، بلکه ناگزیریم باین نکته تکیه نمائیم که : مصدراین تحسین خاص ، برخی‌از خواص منظور است که موجب تحریك ما در ابراز محاسن شده است .

ما مطلقا نمیگوئیم وعقیده هم نداریم که : تحسین مـا در بـارهٔ یك منظور بخاطر زیبائی آنست ، بلکه کاملا برعکس آن اعتقاد داریم ؛ ولی چون فعلا برای شناسائی یك منظور زیبا . جزاز طریق بررسی تحسینی که از آن منظور حاصل میشود . وسیلهٔ دیگری نداریم اینستکه هنوزهم‌این موضوع را مسکوت میگذاریم که : تأثیر خاصی که بعضی از منظورها در مـا میکنند ، مربوط بزیبائی آنهاست . ( این مطلبی است که بعدها در بارهٔ آن سخن خواهیم گفت و مراد ما از این‌مختصرمنحصراًاشاره‌به مقصودبعدیمان میباشد .) وفقط‌بعنوان توصیف‌میگوئیم :

زیبائی به تأثیر خاص برخی از منظور ها اطلاق‌میشود که‌ما رابحالت معینی در میآورند ، اطلاق این کلمه بخاطر اطمینان به شناسائی آن زیبائیست .

☆☆☆

اکنون میتوانیم‌بگوئیم که .

زیبا شناسی علمی است که بطور کلی در بارهٔ زیبا گفتگو میکند . زیباهـم

خاصیتی است که گاه بگاه تحت شرایطی در یك منظور یا در یك احساس مشاهده میگردد .

محقق یا فیلسوفی که انگیزهٔ زیبائی را میجوید ، برای آنکه بوجود زیبائی اطمینان حاصل کند ناگزیر است منظور خود را بنظر یك یا چند تن دیگر برساند تا قضاوت ایشان را نیز دریابد .

لیکن تجربه مدلل ساخته - و تردیدی هم در آن نیست که - چون آدمیان واجد سلیقه های دگر دون هستند ، یعنی آنچه برای یکی زیباست ممکن است برای دیگری زیبا نباشد ، یایك توصیف عینی زیبا که طبع یکی را خشنود میسازد ممکن است بطبع دیگری خوش نیاید ، بالنتیجه پرسش ذیل بمیان میاید که :

پس آیا زیبا شناسی میسر است ؟

حقیقت مطلب رابخواهید ، میتوانیم برای این پرسش ابداً اهمیتی قائل نشویم و از آن چشم بپوشیم ، زیرا فعلا این سوال مطرح نیست .

****

در تحقیقات اولیه زیباشناسی یقیناً اشتباهات زیادی مرتکب گشته‌اند ، زیرا غیرممکن است در همانحالی که زیبا شناسی قراردادی ( مکتب جزمی ) و جبری و یا ابتدابساکن (۱) ( غیر تجربی ) را بنیان گذاری میکنیم بتوانیم قواعدی هم استخراج کنیم که ساخته ها ومنظورهای هنری درمطابقت با آن قواعد حتماً زیبا نامیده شوند و بعدهم اطمینان بکنیم که این زیبا شناسی نسبت مستقیم باواقعیت دارد .

ممکن است یك سیستم منطقی ومنظمی اختیار بکنیم که مقدمهٔ اینچنین به توصیف زیبائی بپردازد : « زیبا چیزیست که . . » در چنین سیستمی است که ما پس از بررسی میتوانیم ببینیم : آیا مطابقت صفات مشروحه در توصیف با منظوری که

---

۱ - À priori

زیبا نامیده شده جداً صحت دارد یا نه ؛ زیرا بدینگونه است که قواعد و مقررات « ترکیب ساخته های زیبا » و مصداق قطعی زیبا شناسی بدست میاید ؛ البته اگر نمونه‌هائی که از واقعیت بعنوان مثال گرفته‌ایم چنان باشند که صفات منظور را بخوبی تصریح نمایند . در اینصورت توافقی میان نظری و واقعیت حاصل میشود و میتوان اطمینان داشت که انطباق یکی بر دیگری کاملا عملی و درست است .

اما اگر در برابر مثالی قرار گرفتیم که تئوری آنرا مسکوت گذارده است آنوقت تکلیفمان چیست ؟

(۱) نظری جوو پیروانش خواهند گفت : این منظور یااین ساخته زیبا نیست ، وچون واجد صفاتی هم که زیبانامیده میشوند نمیباشد پس حق ندارید این‌عنوان را بآن بدهید .

ولی کسانیکه آن نمونه را زیبا یافته‌اند خواهند گفت : این منظور یا این ساخته زیباست و نظری شماست که ناقص میباشد ؛ گذشته از این ؛ شما بچه علتی (صرفنظر ازتئوری و توصیف خودتان .) عنوانی را که ما بآن داده‌ایم رد میکنید ؟

این همان موردکلی است که در تئوری های زیباشناسی متضاد ، که موردقبول برخی و مردود عده‌ایست یافت میشود ، وجزاینهم که در بالا نشان دادیم نمیتوانـد باشد ، زیرا حقیقة دشوار است که بتوان یکجا و یکباره توصیف محدودی دربارهٔ تمام موارد واقعیت پیدا کرد .

علیهذا راه دیگری جزاین‌نداریم که اساس و بنیاد را زیباشناسی تحلیلی یعنی‌متکی به تجربه و آزمایش فرض نمائیم .

*****

یکی ، بدلایلی چیزی را زیبا میداند ، دیگری هم ، بدلایلی یك چیز دیگر را زیبا میداند : اگر منظور دومی را به اولی نشان بدهیم ممکن است بگوید : زیبا نیست در حالیکه مسلم است هردوی آنها کلمهٔ زیبا را دریك معنای مشترك استعمال نموده

---

۱ – L'auteur de la théorie

اند و بالذت و هیجانی مشابه یابه بیان ساده‌تر بایك خشنودی همسان منظور خودشان را احساس کرده‌اند.

همینجاست که باید بیشتر دقت کرد: اینها همان دلایل و قوانین کلی است که موجب میشوند یك شیئی در نظر یکی وشیئی دیگر در نظر دیگری زیبا نماید، در حقیقت همین مورد مشترك، قانون زیبائیست، منتها این مورد مشترك، از مورد منفرد یا شخصی، برتر میباشد، زیرا آن، نمودار کنندهٔ یك نفع شخصی است واین، نشان دهنده یك نفع همگانی است، بهرحال، موضوعی که باید مورد مطالعه قرار بگیرد همین است.

اکنون اگر بخواهیم بطرزی منطقی کار را آغاز کنیم، نا گزیریم بتمام منظورهای زیبا، یا لااقل به بسیاری از آنها نظر بیفکنیم؛ یعنی این منظورها و تأثیرات آنها را درخود، از غربال آزمایش بگذرانیم؛ همچنین، مجبور هستیم خشنودی تحسین آمیز خود را در برابر آنها تجزیه کنیم، واگر لازم شد، عناصر مشاهده شده را از هم جدا کنیم تا بتوانیم دریابیم که آیا هریك از آنها به تنهائی برای ایجاد همان خشنودی که از مجموع بدست میآید کافیست یا اینکه برعکس اشتراك عناصر مختلف، برای تأثیر نهائی لازم میباشد.

این بخش نخست برنامه‌ایستکه ما برای خود طرح کرده‌ایم.

***

اینك به آزمایش دو موردمیپردازیم:

۱ - میخواهیم ببینیم برای دریافت دلیل یا مصداق زیبائی قضاوت عمومی درست است یا قضاوت‌فردی؟

۲ - میخواهیم بدانیم که ما از ابتدا باید مثل یك حقیقت تجربه شده بگوئیم: اساسا زیباوجودندارد، یعنی یك زیبائی مشترك جهانی در کار نیست، (زیرا اگرموجود بود مسلما یگانه مقصد تجسس قوانین همان میشد.) وآیا این طریقی معقول است؟ بنظرما، هرکس بهراندازه که بیك تئوری زیبا شناسی مؤمن باشد بازهم

غیرممکن است مستقیماً یابطور غیر مستقیم‌بسوی پیشنهاد نخستین‌ما نگراید ؛ زیرا ، سر انجام، هر نوع زیبائی را که شما در نظر بگیرید ، دارای هیجان یا بهتر بگوئیم واجد احساس تحسینی است که نزد بیننده بظهور میرسد، ما به قواعد یا تأثیرات یا مطالبی که در بارهٔ آن میگوئید و ماهم تأئید میکنیم کاری نداریم ، در این باره مفهوم شما از نظر علمی ، تجربی ، عینی و ذهنی هرچه میخواهد باشد ، فقط همین تحسین‌شما یگانه دلیل‌یا مصداق نهائی است . همین است که ما تحقیق تجربی‌مینامیم و لازم میدانیم جهت پیشرفت کارمان بدان تکیه کنیم، علیهذاشایسته است کار را از همینجا آغاز کنیم زیرا در این مقام است که یگانه پایهٔ مستحکم زیبا شناسی بنیان نهاده شده است .

و اما در بارهٔ پیشنهاد دوم؛ یك آزمایش بسیار ساده ، ثابت خواهد کرد که برای وجودداشتن یك زیبائی‌مشترك جهانی، هیچ وجوی‌در کار نیست ؛ با اینحال ، ما بسیاری از آزمایشهای زیبا شناسی را مورد مطالعه قرار میدهیم ، و دربند آنهم نیستیم که همهٔ منظورهایمان زیبا شناخته شده باشند ؛ پیداست که این یك امرخاص بسیار سهل وساده ایست .

همهٔ میدانیم که زیبائی برای همگان نیست ، تازه اگرهم باشد ، تأثیری در چیزی یاموردی ندارد ، یعنی‌نه درتجربیات ما تأثیردارد ونه در نیازی که ما بمشترك بودن زیبائی‌هامیان خودشان داریم .

بدین مناسبت‌پیشنهاد دوم‌ما ، در توضیحی که‌بعنوان‌نتیجه خواهیم گرفت مطلقا نمیتواند دخالتی داشته باشد.

☆ ☆ ☆

باز به بررسی دومسئله معین( کمك کنندهٔ) دیگرمیپردازیم .

نخست ببینیم چه نوع زیبا شناسی را باید انتخاب کنیم ؛ زیرا به فرض اینکه همه را یکسان بگیریم بازهم میتوانیم دو هدف پیشنهاد کنیم :

**هدف نخست :**

پژوهش نهائی قواعدیست که در یک ساخته یا یك منظور ، برای اینکه زیبا باشد باید موجود باشند . در اینصورت زیباشناسی ما با داشتن همین قواعد بازهم ، ابتدا بسا کن ، یعنی قراردادیست ، ومادر آن ، قواعد زیبائی ومتدهای اطمینان بخش جهت بوجود آوردن ساخته‌های زیبا خواهیم یافت .

یا اینکه :

به پژوهش قواعد مشترکی میپردازیم که بوسیلهٔ منظورهای زیبا معمول و متداول گشته اند . در اینصورت ، زیبا شناسی ما آتی (۱) یا تجربی خواهد بود ؛ یعنی ما در این پژوهش اطلاعاتی دربارهٔ آنچه موجود است کسب خواهیم کرد نه اینکه مستقیماً قواعدی برای ساختمان آنچه بعداً باید بیاید پیدا خواهیم نمود .

آیا این هردو یکیست ؟

غیر ممکن است یك دانش حقیقی بتواند قیاس را از استقراء جدا سازد ؛ شما بحکم آنکه هرروز می بینید آفتاب طلوع میکند حق دارید نتیجه بگیرید که فرداهم حتما طلوع خواهد کرد ویا لااقل تصور کنید این یك فرضیه بسیار محتملی است . علوم نیز از ترس اینکه مبادا عقیم بمانند نمیتوانند منحصراً باقیاس سروکار داشته باشند . علیهذا استقراء که در تحت شرایطی خاص نتیجهٔ از یك جزء به کل رفتن است عنصریست از هردانش گسترش یافته.

متأسفانه ، این موضوع در اینجا صدق نمیکند ، زیرا اگر یادتان باشد گفتیم که : بنیادزیبا شناسی از تأثیر یك عنصر خارجی بریك حساسیت انسانی تشکیل شده است ؛ پس اگر بخواهیم قواعدی برای ترکیب یك اثر یا یك منظور وضع کنیم ، جز بوسیلهٔ عناصر خارجی میسر نیست ، تازه انعکاس انسانی آن عناصر خارجی هم ممکن است حاصل بشود یا نشود ، اما شاید بتوانیم برای اینکه آن انعکاس امکان پذیر باشد ، قواعدی جهت منظورها یا آثار وضع نمائیم ، لیکن مطلقا نمیتوانیم وقوع پیوستن آن انعکاسات را تضمین کنیم .

---

Posteriori – ۱

غیرممکن است مستقیماً یابطور غیر مستقیم بسوی پیشنهاد نخستین‌ما نگراید ؛ زیرا ، سر انجام، هرنوع زیبائی را که شما درنظر بگیرید ، دارای هیجان یا بهتر بگوئیم واجد احساس تحسینی است که نزد بیننده بظهور میرسد، ما به قواعد یا تأثیرات یا مطالبی که در بارهٔ آن میگوئید و ماهم تأئید میکنیم کاری نداریم ، در این باره مفهوم شما از نظر علمی ، تجربی ، عینی و ذهنی هرچه میخواهد باشد ، فقط همین تحسین‌شما یگانه دلیل‌یا مصداق نهائی است . همین است که ما تحقیق تجربی‌مینامیم و لازم میدانیم جهت پیشرفت کارمان بدان تکیه کنیم، علیهذاشایسته است کار را از همینجا آغاز کنیم زیرا در این مقام است که یگانه پایهٔ مستحکم زیبا شناسی بنیان نهاده شده است .

و اما در بارهٔ پیشنهاد دوم؛ یك آزمایش بسیار ساده ، ثابت خواهد کرد که برای وجودداشتن یك زیبائی‌مشترك جهانی، هیچ وجوبی‌در کار نیست ؛ با اینحال ، ما بسیاری از آزمایشهای زیبا شناسی را مورد مطالعه قرار میدهیم ، و در بند آنهم نیستیم که همهٔ منظورهایمان زیبا شناخته شده باشند ؛ پیداست که این یك امر خاص بسیار سهل وساده است .

همهٔ میدانیم که زیبائی برای همگان نیست ، تازه اگر هم باشد ، تأثیری در چیزی یاموردی ندارد ، یعنی‌نه درتجربیات ما تأثیردارد ونه در نیازی که ما بمشترك بودن زیبائی‌هامیان خودشان داریم .

بدین مناسبت‌پیشنهاد دوم‌ما ، درتوضیحی که‌بعنوان‌نتیجه خواهیم گرفت مطقا نمیتواند دخالتی داشته باشد.

☆ ☆ ☆

باز به بررسی دومسئله معین (کمك کنندهٔ) دیگرمیپردازیم .

نخست ببینیم چه نوع زیبا شناسی را باید انتخاب کنیم ؛ زیرا به فرض اینکه همه را یکسان بگیریم بازهم میتوانیم دو هدف پیشنهاد کنیم :

**هدف نخست :**

پژوهش نهائی قواعدیست که در یک ساخته یا یک منظور، برای اینکه زیبا باشد باید موجود باشند. در اینصورت زیباشناسی ما با داشتن همین قواعد بازهم، ابتدا بساکن، یعنی قراردادیست، ومادر آن، قواعد زیبائی ومتدهای اطمینان بخش جهت بوجود آوردن ساخته‌های زیبا خواهیم یافت.

یا اینکه :

به پژوهش قواعد مشترکی میپردازیم که بوسیلهٔ منظورهای زیبا معمول و متداول گشته اند. در اینصورت، زیبا شناسی ما آتی (۱) یا تجربی خواهد بود؛ یعنی ما در این پژوهش اطلاعاتی دربارهٔ آنچه موجود است کسب خواهیم کرد نه اینکه مستقیماً قواعدی برای ساختمان آنچه بعداً باید بیاید پیدا خواهیم نمود.

آیا این هردو یکیست؟

غیر ممکن است یک دانش حقیقی بتواند قیاس را از استقراء جدا سازد؛ شما بحکم آنکه هرروز می بینید آفتاب طلوع میکند حق دارید نتیجه بگیرید که فردا هم حتما طلوع خواهد کرد ویا لااقل تصور کنید این یک فرضیه بسیار محتملی است. علوم نیز از ترس اینکه مبادا عقیم بمانند نمیتوانند منحصراً باقیاس سروکار داشته باشند. علیهذا استقراء که در تحت شرایطی خاص نتیجهٔ از یک جزء به کل رفتن است عنصریست از هردانش گسترش یافته.

متأسفانه، این موضوع در اینجا صدق نمیکند، زیرا اگر یادتان باشد گفتیم که : بنیادزیبا شناسی از تأثیر یک عنصر خارجی بریک حساسیت انسانی تشکیل شده‌است؛ پس اگر بخواهیم قواعدی برای ترکیب یک اثر یا یک منظور وضع کنیم، جز بوسیلهٔ عناصر خارجی میسر نیست، تازه انعکاس انسانی آن عناصر خارجی هم ممکن است حاصل بشود یا نشود، اما شاید بتوانیم برای اینکه آن انعکاس امکان پذیر باشد، قواعدی جهت منظورها یا آثار وضع نمائیم، لیکن مطلقاً نمیتوانیم وقوع پیوستن آن انعکاسات را تضمین کنیم.

---

Posteriori – ۱

حالا ، مثال دیگری در یك مورد تاحدی مشابه میآوریم .

تصور میکنیم موضوع ترس بی‌مناسبت برای مطالعه نباشد .

ترس ، یك انعکاس انسانیست که از حوادث خارجی ایجاد میشود ؛ مامیتوانیم ترس را از طریق تجزیه و تحلیل آن مطالعه کنیم : در علل موجوده در منظورها و یا حوادثی که معمولا سبب ترس میشوند به پژوهش بپردازیم ؛ هویدا است که نتیجه پژوهش ما بـاید بایك موضوع تجربه شده مطابقت پیدا کند ، پس لازم است موردی را (چه پدیده‌ای‌یاچه انسانی‌هرچه میخواهد باشد) بعنوان شاهد مثال‌اختیار کنیم که لااقل یکبار موجب ترس آدمی شده باشد .

نخست میخواهیم ببینیم که : چه کاراکترهائی بایدیك‌پدیده‌داشته‌باشد تاموجب ترس گردد ؟

جوابی که میتوانیم‌بدهیم اینستکه : هیچ کاراکتری ، زیراآنچه ما حق داریم بگوئیم اینستکه : اگرفلان پدیده سبب ترس میشود بدین علت استکه دارای فلان کاراکتر یا حالت ویا فلان شرایط و یا فلان دسته از شرایط میباشد ؛ ولی شما حق ندارید‌پیش گوئی کنیدفلان‌پدیده‌بدلیل‌اینکه واجد فلان‌حالت‌است حتما موجب‌ترس همه ویا لااقل سبب‌هراس یکنفرخواهد شد، زیرا ممکن است موردی‌پیش بیاید که انسانی ازآن پدیده با اینکه قادر بترسانـدن همه است نهراسد ؛ پس میتوان چنین گفت : چون این نمودها بطور کلی چنین ساخته شده‌اند معمولاموجب‌هراس‌شخص یا اشخاص گردیده‌اند ،

زیباشناسی نیزهمانند همین مثال است و بهمین دلیل است که هرگز و مطلقاً نمیتواندقراردادی‌باشد.

مسلم است که‌نکات مشترکی میان منظورهای زیبا یافت میشود وهویدا است برای زیبا بودن لازم است که منظور آزموده ، واجد پاره‌ای صفات کلی و سجایای ویژه باشد ؛ لیکن این منظور آزمایش شده، بـرای‌اینکه زیبائی را بطور قطع و یقین بذهن ما خطور دهد ، به تنهائی کافی نیست .

در هر حال تجربه، راه وروش مختلفی ارائهٔ میدهد و ثابت میکند که دراین

موارد مشابه، طرق بسیار متعددی جهت خطور دادن زیبائی بذهن یافت میشود، ولی بیك تعبیر خاص، آیا ما باید مطالعهٔ خودمان را فقط بآنچه هست محدود کنیم یا در آنچه باید باشد؟

هوید است، ما، هم در آنچه هست مطالعه میکنیم وهم در آنچه باید باشد تصمیم میگیریم؛ زیرااین یگانه طریقی‌است که شانس رسیدن‌بزیبائی را بما تفویض میکند و جز اینهم طریق مساعد دیگری نمیشناسیم لیکن بـا تمام این احوال، هیچ چیزهم بما اطمینان نمیدهد که مسلماً این طریق‌شانس را نصیب ما میسازد.

در هر حال ما نمیتوانیم بحث خودمان را منحصراً بآنچه باید باشد متکی و استوار سازیم،مگراینکه کما بیش، در چند مورد خاص نیز، به داوری بپردازیم.

در مبحث مربـوط بمطـالعه ذوق، جدی تر روی این موضوع مهم بحث خواهیم کرد.

***

اکنون هدف دوم رامورد مطالعه قرا میدهیم.

اگر تمام منظورهای زیبا را دقیقا از مد نظر بگذرانیم، این واقعیت بدست میآید که: گروهی از منظورها هستند که واجد نظم‌معینی میباشندوما لفظ زیبا را کاملا بطور طبیعی درتوصیف آنها استعمال میکنیم؛ این کلمه علاوه بر آنکه وصف حال آن منظورهاست بیان احوال خود ما نیز هست.

دسته دیگر، با گروه نخستین، اندکی متفاوت است، یعنی، ما پس ازتحلیل منظورهای این دسته در مییابیم که خشنودی بدست آمده، همردیف، یا همسایهٔ با آن شعفی است که از منظورهای گروه نخستین حاصل شده است. در اینجاستکه، احتمالا بخاطر تمایل به تعمیم زیبائی، کلام ما بآنها نیز عنوان زیبا را میبخشد.

حالا میخواهیم بدانیم اگر با چنین‌موردی روبرو گشتیم چه باید بکنیم؟ به چه‌مجوزی‌از ورود آنها در قلمرو زیباشناسی جلوگیری نمائیم؟

ماناگزیرهستیم بخاطرتعمیم زیبائی، وبحکم شباهتی که این قبیل منظورها باگروه‌نخستین دارندآنها را نیز همانطور که واقعیت هم نشان میدهد زیبا بنامیم،

ولی ، ضمناً میدانیم که همین صفات ، از نظر شباهتی که با منظور اصلی دارند مطالعهٔ ما را مغشوش مینمایند و سبب میشوند که ما بسوی بن بست و فرضیه‌های خطا ، رهنمون گردیم .

تکلیف چیست ؟ مسئله جداً لاینحل است ؛ زیرا یگانه وسیلهٔ امکان پذیری که ما جهت توصیف این مفهومات مشابه داریم ، همین لغات مشابه است ؛ درحالیکه باید بهمان اندازه که توجه بخود زیبائیها داریم ، برای این وجه تشابه ها و همنامهای زیبائی نیز توجه داشته باشیم .

اکنون اگر ، همانگونه که قبلاهم اشاره کرده‌ایم ، باتوجهی کامل ، به‌تحلیل مابنگرید ، ممکن است بنکاتی که یادآور شده‌ایم برخورد نمائید : ما ، با وارد کردن آنچه زیبا نامیده میشود در زمینهٔ زیبا شناسی ، میتوانیم بآسانی هیجانهای مختلف ، شادیها، خشنودیها (ومواردی از همین قبیل) را از یکدیگر جدا کنیم و در زیر رایتی، مرتب و منظم بنمائیم .

چنانچه سخن بدرازا کشید باکی نیست زیرا اگر ما رابسوی کشف این مسائل هدایت کند سود برده‌ایم .

* * *

باز براه خود ادامه میدهیم .

منظورهای زیبا واندیشه های زیبا را از هر کجا هستند جمع آوری میکنیم و در معرض نمایش قرار میدهیم و عناصر منظورهـا را مجزا مینمائیم ، و به تجزیهٔ هیجانها ، لذتها و شادیهای ستایشگر خـود میپردازیم ؛ اینچنین استکه اگر دچار اشتباه نشده باشیم آشکارا خواهیم دانست که از چه گفتگو میکنیم .

برای اینکار ، ابتدا از خاطرات خودیاری میجوئیم، سپس به‌بررسی تمام مراتب تفکر، تمام منظورها ،واشیائیکه تاحدی بتوان زیبا نامیدمیپردازیم ؛ دراین پژوهش استکه ما بسیاری از زیبائیها ، از قبیل : تصویری زیبا ، افتاب غروبی زیبا ، رنگی زیبا ، رفتاری زیبا ، راهی زیبا ، مزرعه گندمی زیبا ، حل یـك مسئله هندسی زیبا ، کوهی زیبا ، اندیشه‌ای زیبا ، زنی زیبا و حتی یك نـاخوشی ، یك قندگیر و بسیار چیزهای دیگر زیبا برخورد میکنیم .

پس ازاین مطالعه ، بزودی متوجه میشویم که یك قسمت اعظم ازمنظورهای زیبا در ساختههای هنری وقسمت اعظم دیگرش در طبیعت یافت میشود .

علیهذا ، اغلب ناگزیریم کـه در مباحث خود از **هنر** و**طبیعت** گفتگو بمیان بیاوریم . در اینصورت ، نخست باید این دو کلمه را از نظر مفهوم ، کاملا تصریح و آشکار کرد و مخصوصاً باید حدود استعمال و معنای آنها ، وصفت ویژهٔ مفهومی را که افاده میکنند هویدا ساخت . این کاری استکه از هم اکنون در باره **هنر** انجام میدهیم واندکی پس از آن در مورد **طبیعت** نیز مرعی خواهیم داشت .

# فصل دوم

## هنر

قبل از هر چیز لازم است تصریح شود که هنر چیست ، زیرا بسیاری اززیبا شناسان بدون تصریح این موضوع ، آنرا اساس مطالعهٔ خود قرارداده‌اند . بعقیدهٔ ما ، تاکنون کلمه‌یی از این بدتر توصیف نشده و از این مبهم تر برجای نمانده واز این بغرنجتر استعمال نگشته است .

بدین مناسبت نخست باید ببینیم: هنر چیست ؟

ما فعلا این موضوع ها را که : آیا هنر بازیست ؟ یا یك احتیاج طبیعی آدمی است ؟ یا مصرف قوای زاید فعاله است و یا فرمی از نیروی شهوانیست ؟ مسکوت میگذاریم و فقط باین میپردازیم که : ببینیم **هنر چیست** نه اینکه چرا هست ؟

پس در اینجا ، ماکاری نداریم که ازهنر توصیف مستبدانه و دلخواهی کنیم و مقرراتی جهت استعمال آتی این کلمه وضع کنیم، بلکه مطالعهٔ ما مربوط به تشخیص خصلتی است که این کلمه با آن مطابقت دارد .

لفظ هنر ، بطور اعم ، موارد استعمال عدیده دارد ؛ یکوقت . شناسائی جمیع قوانین عملی مربوط به‌یك کار را هنرانجام دادن آن کارمیگویند . یکوقت هم هنر بر ابداعات یا در ستر بگوئیم بر **ساخته‌های** آدمی اطلاق میشود .

چون به لفظ « ساخته‌های آدمی » برخورد کردیم ، لازم است بدانیم که :

گرد آوردن عناصر مختلفی را در یك زمینه یا یك واحد : ساخته آدمی گویند ، همچنانکه با اندك توجه بشعر ، موسیقی ، نقاشی ورقص ، که ما مقدمتاً آنها را در اینجا وارد قلمرو وسیع هنر کرده‌ایم میتوانیم بچگونگی ایجاد این این ساخته‌های آدمی که به **هنرهای زیبا** نامیده میشوند آگاهی بیابیم .

اکنون، چون به جملهٔ «هنرهای زیبا» رسیدیم، لازم است بدانیم که: ا در عناصری پیوسته، همجنس، یا غیرهمجنس به نیروی فراست و ذوق آدمی در یک مجموعه گرد آیند، همواره هنرهای زیبا را تشکیل میدهند.

این همانست که ما در همه جا بعنوان ساختمان هنری معرفی مینمائیم.

اکنون ببینیم شرط لازم و کافی برای یک ساختمان یعنی ساختمانی که در قلمرو هنر است چیست؟

صمیمانه باید بگوئیم: شرط لازم و کافی آنستکه پیش از وقت کاملا مشروط و تعیین شده (یعنی فرمایشی) نباشد، و مخصوصاً باید ساختمان، یا قسمتی از آن که منظور نظر است، نتیجهٔ انتخاب شخص سازنده باشد.

کوشش ما براینستکه، فعلا حدود قلمرو هنر را در آنچه مربوط به ساختههای هنری است نشان بدهیم - باین مثال خوب توجه کنید:

یک طراح، بوسیلهٔ ابزار، میخی را طرح میکند:

اگر از روی یک طرح آماده که خطوط اصلی، جوانب و الوان آن معین و آشکار است طرح را بوسایلی برگردان نماید، این طراح کاری جز یک «گرده برداری» نکرده، و مسلم است که این کار از قلمرو هنر خارج است.

اگر بدون گرده برداری، آن طرح آماده را، عیناً استنساخ کند، تا حدی میتوان گفت هنر است.

اگر با ابزار طراحی، از قبیل: گونیا، پرگار وغیره کپی کند، ولی با این شرط که این استنساخ از روی طرح نباشد، بلکه از روی یک میخ واقعی فلزی صورت پذیرد، آنگاه میتوانیم فکر کنیم که تازه وارد مرحلهٔ هنری شدهایم.

حالا قدمی جلوتر میگذاریم؛ اگر، بجای ابزار، که در ترسیم خطوط و زوایا، قسمتی از آزادی او را سلب میکنند با دست خالی آن میخ را کپی نماید، بازهم پیشرفت بیشتری در قلمرو هنر کردهایم.

خلاصه اگر بجای کپی کردن یک میخ، که رویهمرفته مقدار کمی از آزادی او را میگیرد، طراح ما، بتواند سروتن مدلی را با گچ مجسمه سازی کند، آنوقت

یقین است که کاملا در قلمرو هنرمیباشیم .

ملاحظه کنید ، با آزادی بیشتری که بتدریج به طراح دادیم و شعاع عمل ، یعنی آزادیش را در انتخاب وسیعتر و زیادتر کردیم . بهمان نسبت رفته او را « بارورتر » و « هنرمندتر » معرفی نمودیم .

یك مثال دیگر میاوریم :

وقتی شما به اثبات یك قضیه هندسی میپردازید ، یك کار علمی انجام میدهید نه یك کار هنری ؛ زیرا ، سخن ، و دلایل پی در پی شما ، وابسته به روشی معین ، و متکی به دلایلی آماده شده‌است، و تازه اگر هم طرق مختلفی برای اثبات قضیه نشان بدهید باز همه یکسانند ، یعنی تمام از یك نقطهٔ معین شروع میشوند و بیك نقطه معین دیگرمیرسند ، فقط کارشما در اینجا ، دگر گون کردن ترتیب عناصر آنهاست ، و در حقیقت بهمین جهات است که منطق شما یك منطق درست و پیوسته بنظر میآید .

لیکن برعکس :

طریق حل دیگری ممکن است پیدا شود که خود شما بی اختیار بگوئید : « چه راه حل قشنگی است » ( بدون شك ، مقصود شما از ادای این کلمه، آنستکه حل قضیه به شیوهٔ هنری صورت گرفته است . )

حالامیخواهیم ببینیم :آیا اختلافی میان آن اثبات واین یکی که شما راتحریك به اظهار لفظ قشنك کرده است وجود دارد یانه ؟

قدر مسلم آنستکه : اختلافی موجود میباشد ، زیرا شما در حل ایـن مسئله دخالت یك سلسه وقایع را مشاهده میکنید که بر طبق معمول انتظار نمیرفت وارد صحنه شوند . در این مورد ، یعنی در مورد وارد کردن یا نکردن این‌وقایع، کاشف مسئله ، پای بند جبر نبوده بلکه اختیار کامل داشته است ؛ همین آزادی ، و همین سهم‌شخصی است که باحل مسئله در آمیخته وبه نیکوئی انطباق حاصل کرده‌است وهویداست اگرعناصرخارجی را دخالت نداده بود هر گز حل قضیه چنان ازآب در نمیامد که شمابفکراستعمال کلمهٔ قشنك دربارهٔ آن بیفتید . کاراکتر ویژهٔ این طریق

حل ،آنستکه غیراجباری است ، یعنی نتیجهٔ انتخاب کسیست که قضیه راحل کرده است و مسلم است این اثر، با طریقه اثبات ، در قلمرو هنر جای دارد .

دو مثالی که آوردیم نشان میدهد چگونه دیدگاه ما ، در قلمرو هنر گسترش مییابد،ودر آنهنگام که قصد داریم هنررا بطورمحسوس توصیف کنیم چقدر نیازمند بدست آوردن همین دیدگاه هستیم .

درهمین هنگام است که وقتی از کارهای ویژه ومنحصرهنری سخن میگوئیم باکاراکتر هنر ، بوجهی کاملتر برخورد مینمائیم ، وبا طبع خلاق وآزاد هنرمند که مهمترین عنصر ، یایگانه رکن مهم ایجاد یك ساختهٔ هنری درزمینهٔ نقاشی یا موسیقی یا ادبیات میباشد ، آشنائی پیدا میکنیم .

هرنمونه‌ایکه میل دارید انتخاب کنید ، درتمام آنها خواهید دید : بهمان نسبت که ازآزادی موثر کم شده ، از ارزش هنری اثر نیز کاسته شده است .

مثلاً : کارشاعری راکه معمولا بخلق اثاری میپردازد که در قلمروهنرمیباشد مورد مطالعه قرار بدهیم .

اگـر قطعه‌ای را بخاطر قوافی معین ساخته است ، قافیه پردازی بیش نیست و خودتان احساس میکنید که از هنر بدور است .

اگر وی را دربحریا افاعیلی محدود سازید ، یعنی موضوعی‌مانند مسابقه‌های مطبوعات سرگرم کننده در برابرش بنهید ، بهمان نسبت که این محدودیت زیاد تر باشد افتراق از هنر نیز زیادترخواهد بود .

بهرحال اگر در جمیع نمونه‌ها وامثله تعمق کنیم ، ملاحظه خواهم کرد که : همیشه یك کاراکتر کلی در تمام آثار مختلفی که تحت عنوان هنر شناخته میشونـد موجود میباشد که منحصراً مربوط به همین نوع آثار هنری است .

اکنون از گفته‌های خود این نتایج را استخراج میکنیم :

مقبول بودن هراثرهنری دراین نیست که دارای خاصیتی است ، بلکه دراین

است که واجد **ساخت**[۱] میباشد ، یعنی بیشتر از اینجهت مقبول است کـه واجد کاراکتریست مربوط به ساخت غیر اجباری ، نه خاصیت .

تعریف یك اثر هنری در حقیقت بر چسبی است که میتوان براحتی بدان اثر الصاق کرد تا بتوان آنرا در ردیف آثار دیگری کـه از نظر ساخت به آن شبیه هستند وارد کرد .

نکته ایکه نتایج این نامگذاری یا رده بندی راکاملا هویدا و محدود میسازد اینستکه : **این آثارچیزهای قابلی نیستند و خاصیتی هم ندارند .**

کلمهٔ **هنر** بر خلاف یك عقیدهٔ بسیارشایع ، بهیچوجه بریك هنرتوفیق یافته، یا یك ساخت زیبا، یایك اثری که قابلیت انتقال هر نوع هیجانی راداشته باشد و بذوق ما نیز خوش بیاید دلالت نمیکند؛ بلکه وقتی اظهار میکنیم فلان اثردرقلمرو هنر است ، میخواهیم خیلی ساده بگوئیم که مثلا نمیتوانیم آنرا در قلمروعلم بحساب بیاوریم .

در تعریف این موضوع که **انتخاب** در کاراست ، مطلقا نخواستیم بگوئیم که این انتخاب حتماً باید خوب باشد یا زیبائی را بخاطر بیآورد یا لذتی را ایجاد کند . بلکه میبایدبطور قطع و یقین تعریف **هنر** را از تعریف **زیبائی** جدا کرد .

* * *

اکنون شایسته است ببینیم ، آیا این مفهوم هنری ، بـر تمام طبقات و موارد امکان پذیر، قابل انطباق هست یا نیست ؟

مثلا بدنیست ببینیم در موارد عادی ، مانند : هنر آشپزی ، یا هنر مهندسی ، این مفهوم صادق است یانه ؟

اگرآشپزی که برموزاین فن آگاه است ، بامسئولیت خود، موادی راانتخاب کند

---

۱ ــ وقتی دربرابر اثری یا طبیعتی زیبا قرار میگیریم بـی اختیار میگوئیم : « چه خوش ساخت است » یا « چه خوب ساخته شده » یعنی تحت تأثیر مهارت یا هنری کـه در **ساختن** آن ( نه در شکل یا پیکر آن ) بکار رفته قرار میگیریم ؛ البته میتوانستیم کلمات « خوش کار » یا جمله « چه خوب کارشده » یا « چه بافت خوبی دارد » را بگذاریم ، ولی چون لفظ ساخت که بجای Fabrication گرفته شده است بهتر افاده معنای کلی را میکند آنرا برگزیدیم . ( مترجم )

و سپس آنچنانکه میل اوست آنها را بهم بیامیزد و غذائی مطبوع فـراهم نماید، هنر آشپزی دراین باره عنوانی بامسمی‌است ، و درغیراینصورت‌مطلقا بی‌معناست.

بهمین گونـه است در مورد هنرمهندسی ؛ یعنی ، آن مهندس مجرب و کار آزموده‌ایکه از میان اختیارات عدیدهٔ خود جهت حل هریك از قضایا . راه حلی بر حسب اراده و میل خود بر میگزیند یك کار هنری انجام میدهد زیرا اگر غیر از این بود ، یعنی‌تمایل خود را در انتخاب دخالت نمیداد ، بحث ازصورت هنری خارج میشد وو ارد مبحث علم مهندسی میگردید.

درجمیع موارد ، هرقدرهم که متعدد یاپیش پا افتاده باشند مانند : هنرترکیب باقیماندهٔ‌خوراکیها ، یا هنرپدربزرگ بودن ، وغیره . . . همواره این اندیشهٔ انتخاب شخصی در ایجاد ساختمان یا انتخاب هر وضع دیگر دخالت دارد .

پی‌یرلافیت (۱) درپژوهشی که دربارهٔ فاوست(۲) نموده برحسب‌اتفاق ، این کاراکترآزادمنشی هنررا ، تشریح کرده است ، یعنی : آنچه اوبعنوان اختلاف‌میان علم وهنر بیان نموده است در حقیقت همان کاراکتر ویژهٔ هنر میباشد .

(ماهم ، برهمین رائیم ، ومی‌پنداریم‌جزاینهم‌نمیتواندباشد . مثلا شما دولیست دارید که درهریك نام چیزهائی شبیه بهم را نوشته‌اید ، (۳) ، هریك ازاین دولیست واجد کاراکتر ویژه‌ایست کـه میان اسامی همان لیست مشترك میباشد ؛ اگر شمـا بخواهید اختلاف میان دولیست را تشریح کنید ، چاره جز این ندارید که کاراکتر هریك ازآنها را نمودار سازید ؛ بنابراین شما برای هریك از لیستها با تکای‌نامهائی که درهرکدام از آنها جمع آوری شده است ، کاراکتری مشخص کرده‌اید . ) باید متوجه بود که اینجا یك کار فکری صورت گرفته است .

پی‌یرلافیت مینویسد : اختلاف میان هنروعلم بسهولت هویدا میگردد ؛ زیرا در علم موضوع ، فارغ از هـر انتخاب آزاد است ، و بوسیلهٔ عناصر عینی نمودار میشود ؛ هدف علم ، در هرحال شناختن قوانین واقعی نمودها و موجودات میباشد ، و این شناسائی بوسیلهٔ ساختمانهای عقلانی کـه تابع مشاهدات قطعی هستند صورت

۱ – Pierre Laffitte ۲ – Faust

۳ – فرض‌کنیدکه اسامی یك لیست از خوراکیها ویکی دیگر از پوشاکیها باشد (مترجم)

میپذیرند، گذشته ازین، چون هدف و مقصد علم، پیش بینی و دگرگون پذیری بی‌تردید این مشاهدات است، پس کارشعوری، جداًمحدود و معین میگردد، یعنی در امور علمی، مغزما تابع توالی حوادث وفعالیت هستی موجودات میباشد، بنابراین، آزادی، به‌آن‌معنائی که درهنر وجود دارد، درعلم‌موجود نمیباشد.»

هنرمندان و سازندگان، به این کاراکتراساسی آزادی در هنر، پی برده‌اند.

اینك، چند نمونه دیگر نشان میدهیم:

**بودلر** (۱) درهمین زمینه‌چنین ابرازنظر میکند: «بمحض اینکه شروع بکار میکردم، میدیدم‌نه فقط ازمدل‌درخشان وسحرانگیز خود دور میشوم، بلکه، در می‌یافتم‌کاری میکنم که‌بطورشگفت‌آوری مخالف‌آن مدل‌تصادفیم‌میباشد. پیداست این‌موضوع برای شاعری چون‌من، که‌بزرگترین‌افتخارش اینستکه میتواند طرحی را که ریخته توسعه دهد، بسیار تحقیر کننده‌است.»

**کانت** هم در این زمینه چنین نوشته است: «در حقیقت، عنوان هنر را باید بچیزهائی عطا کرد، که به‌آزادی بوجودآمده‌اند، یعنی مخلوق اراده‌ای هستند که برهان ومنطق هادی آن میباشند.»

**گروس**(۲) نیز همین عقیده را دارد، و در احساس آزادی، کاراکتر ویژهٔ هنررا مشاهده میکند.

**سنت بو**(۳) هم در موضوع «مادام بواری (٤)» چنین ابراز نظر مینماید: «سازنده یا هنرمند ازآغاز تا پایان، بروفق خواست دل‌خود کارمیکند.»

**رمی‌دوگورمون**(٥) نیز در همین زمینه مینویسد: «من که افتخار دارم آنچه دلم میخواهد مینویسم.»

بنابراین، از این پس، هنر را بعنوان یك کاراکترعام، یعنی عاری از صفت خاصی فرض میکنیم که ازساخته‌های کسانی‌حاصل میگردد که درآنها عناصرارادی موجود میباشد، یعنی ساخته‌ها معطوف به آزادی سازنده هستند.

بطورخلاصه: نشان هنر، چیزی جز نشان آزادی هنرمند نیست.

****

۱ - Baudelaire　۲ - Grosse　۳ - Sainte Beuve
٤ - Mme. Bovary　٥ - Remy de Gourmont

برخی از زیبا شناسان ، بویژه متقدمان ، از نظر دیگری ، مغایر با آنچه ما تاکنون گفته‌ایم این دو موضوع ، یعنی هنروزیبائی را مشخص کرده‌اند .

**کروچه**(۱) معتقداست : ( بزعم زیباشناسی باستانی) ، غالباً یك واقعهٔ هنری بایك زیبائی ، یا یك تقلید با محتویش ، بطور وضوح از یکدیگر متمایز و مشخص هستند . » ارسطو در کتاب **بوتیقیای** (۲) خودمینویسد: اشیائیکه درطبیعت موجب تنفر ما هستند مانند هیکل حیوانات کریه و خطرناك یا نعش انسانی یالاشهٔ حیوانی، آنگاه که بر پردهٔ نقاشی منتقل گردید ، مورد علاقه ما واقع میشوند. **پلوتارك**(۳) در رساله‌ای اصرار دارد ثابت کند که : اشیاء هنری، ازاینرو که زیبا هستند مورد پسند مانیستند بلکه چون شبیه میباشند مورد پذیرش ما قرارمیگیرند . بنابرین اگر آنچه را که درطبیعت زشت است مابیارائیم‌وآرایش و پیرایش دهیم‌خیانت به تناسب و شباهت کرده‌ایم . خلاصه ، بدینسان نتیجه میگیرد که : « زیبا چیزیست ، و زیبائی تقلید ، چیز دیگری . . . »

فقط ، مکتب **فلوطین** (٤) است که توانسته میان این دوقلمرومجزا ، اتحادی باینصورت برقرار کند : زیبا وهنر ، هردو متفقاً بیك کار واحد میپردازند ، و خیال نکنید که این‌کارواحد ، بوسیلهٔ حلول‌کامل مفهوم مبهم زیبائی افلاطونی ، درمفهوم صریح هنر ، حاصل شده است ، نـه ، بلکه این عمل ، بوسیلهٔ معلوم ، درنامعلوم ، یعنی هنر در زیبائی انجام یافته و بهمین دلیل است که‌از این پس ، یك بصیرت‌جدید ، بطریق ذیل حاصل میشود : زیباوهنر ، هردو بچیزی مبدل گشته‌اند که میتوان آنها را بعنوان سودای عرفانی ، وعلو روحانی تعبیر کرد .

بنظرما، تشخیص‌اخیر، بکارهرگونه مطالعهٔ‌تحلیلی‌صریح میخورد، یعنی‌در این سنخ تشخیص‌است که ما میتوانیم ، هم هنررا بدون زیبائی‌مشاهده کنیم وهم بازیبائی توأم ببینیم ؛ وازاین گذشته‌مسلم استکه زیبائی‌هم درهنروهم درجاهای‌دیگر ممکن است موجود باشد.

اکنون ، با این وضع ، چگونه میتوانیم مطالعهٔ هنر را با زیبائی بموازات

---

۱ - Croce    ۲ - Poétique    ۳ - Plutarque    ٤ - Plotin

هم تعقیب نمائیم ؟

☆☆☆

ممکن است اشخاصی بگویند : آنچه را که گفتید قبول کردیم ، ولی آخر نتیجه‌اش چیست ؟ شما ، هنررا بزعم خودتان توصیف کردید ، حالا بگوئید ببینیم ، این هنراز کجا میآید؟ برای چه‌وجود دارد ؟ـ وخلاصه ساخته‌های هنری برای ارضای کدام یك از نیازمندیهای آدمیان میباشد ؟ مشکل واقعی همینجاست .

همانطور که پیش از اینهم اشاره کردیم ، در این پریشانی بی نظیر ، اغلب تئوری‌ها نتوانسته‌اند موضوع زیبائی را از یکدیگر تفکیك کنند وحتی ادراك نمایند ؛ بلکه غالباً در یك موضوع ، کارا کتر موضوع دیگری را تجسس کرده‌اند .

برخی از تئوری‌ها ( مانند تئوری بازی، ازاگوست کنت(۱) یا ازسپنسر(۲) یا ازگران آلن(۳) ویا از بن(٤) ) تحت عنوان واقعه زیباشناسی انـدکی در هنر بمطالعه پرداخته‌اند . لیکن رویهمرفته از بحث زیبائی احتراز جسته‌انـد ؛ پیداست که آنها ، هنر وزیبائی‌را تا حدی شبیه بهم، یاآمیخته بیکدیگر انگاشته‌اند ؛ بهمین دلیل نتوانسته‌اند بحل مسئله زیبائی وهنر ، وزیبائی مستقل از هنر(یعنی آن زیبائی که در طبیعت موجوداست ) توفیق بیابند .

مسائلی که تکیه‌گاه زیباشناسی میباشند عبارتند از :

یکی ، مسئله استعمال واژه‌ها ، و دیگری توجه به واقعیت

مسلم است این مسائل را نمیتوانیم همانطور مطرح نمائیم ، کـه مثلا مسائل کمابیش بغرنج و مبهم روانشناسی یا تاریخ یا جامعه شناسی را مطرح میکنیم .

بهرحال ، دردنبالهٔ طرح این مسائل ، سودمند است ببینیم : چرا مردم قسمتی از نیروی فعالهٔ خود را صرف هنرها مینمایند ؟ ـ آیا بمنظور بازی است ؟ ـ یعنی ، صرفاً بخاطر بکارواداشتن بی ثمر نیروهای فعاله ، یاتوانائی‌ها ویا اعضای جسما نیشان میباشد ؟ یابقصد بیان وبلاغت وانتقال هیجانهایشان صورت میپذیرد ، ویا اصلامتکی به دلایل دیگری‌است؟

---

۱ – Auguste Comte　　۲ – Spencer　　۳ – GrantAllen
٤ – Bain

احتمال دارد تمام این مسائل که متفقاً کاراکترهای هنر را بنیان گذاری می کنند انگیزهٔ این امر باشند . زیرا :

هنر ، اجازه میدهد اختیارات وقوایش را ، حتی خارج ازواقعیت‌های وجود بکار بیندازند .

مهمترین کاراکتر هنر اینستکه اجازه‌میدهد هنرمند ودوستار هنر ، بتحریك قسمت اعظمی از نیروهای فعالهٔ ما اقدام کنند .

هنر ، این مخلوق آزاد ، یعنی یگانه وسیلهٔ بلاغت قابل ستایش ، شاید تنها عاملی است که اجازه میدهد هیجانهای یك انسان بهانسانی دیگر منتقل گردد .

و خلاصه متوجه‌میشویم که : حاصل جمیع این مطالب، هم شامل ساخته‌هائیست که درقلمرو هنرمیباشند وهم شامل تمام دلایلی است که موجب میشوند ما این ساخته ها را متعلق بهنر بدانیم .

☆☆☆

شاید بازهم از ما بپرسند: چرا هنررا فقط به ساختهٔ آدمیان محدود میکنید ؟ مگر زندگی یك انسان ، باکلیه جنبش های روزانه‌اش نمیتواند واقعاً یك ساخته هنری باشد ؟ برای چه معنای این کلمه راکه در آغاز آنقدر وسیع بود چنین محدود میسازید ؟

حقیقت را بخواهید این موضوع چندان مهم نیست ، زیرا ما معتقدیم ، اگر خودمان را فعلا بواقعیت استعمال واژه‌ها ( یعنی الفاظی که ساده‌ترین معنای متعارف را افاده میکنند ) نزدیك بکنیم ، بهتر است؛ به بیان دیگر ، اگر اصلاً لفظ هنر را در مورد خاصی بکار ببریم که مربوط بچگونگی یك ساخت انسانی باشد ( اعم از مادی یاشعوری) مناسب ترخواهد بود .

گذشته‌ازاین ، مخالف هم نیستیم این کلمه راحتی در مورد جمیع واحدهائی از هرنوع، مثلا واحدهای زمانی نیزاستعمال کنیم . بازهم تکرارمیکنیم: چون صفت خاص مرموزی برای این لفظ قائل نیستیم ، مطلقا زیانی نمی بینیم که آنرا درقلمروهای مختلف نیز،جهت کارهائی که شبیه بساخت انسانی نیستند بسط استعمال بدهیم .

☆☆☆

اکنون، خوبست اندکی هم‌صفاتی را مطالعه کنیم که اشتباهاً برای هنر فرض کرده‌اند.

ابتدا به نظریهٔ **تولستوی**(۱) و طرفدارانش توجه میکنیم که مفاد آن چنین است: کاراکتر اصلی هنر، اجازه میدهد کـه هیجانها، از انسانی به انسانی دیگر منتقل گردد.

این موردیست کاملا هویدا، زیرا یـك ساخته کاملا آزاد، یعنی ساخته‌ایکه سازنده‌اش آزادی کامل داشته و بنابر اراده و میل خود آنرا بوجود آورده است، موثرترین وصریحترین وسیله‌ایست که میتواند هیجان را باتمام درجاتش بیك بیننده یا یك شنونده انتقال بدهد.

البته جهت اطلاع بیشتر، لازم است در صفحات بعد، دربـاره روانشناسی هنرمندان خلاق و دوستار هنر نیز مطالعه‌ای بنمائیم.

واما درباره اینکه گفتیم: آزادی شرط لازم جهت انتقال هیجانهاست، کاملا طبیعی است، ولی، همین مورد موجب ابهام و مغشوش گشتن موضوع شده است، زیرا این دلیل، به‌تنهائی کفایت نمیکند و بامثال ذیل بخوبی آشکار میگردد:

بعضی از اسید هـا را نمیتوان از محلی بـه محل دیگر انتقال داد مگر در حقه‌ای ازسنك سیاه، ولی چون سنگ سیاه، همیشه در این مورد بکار میرود، آیا کفایت میکند درتوصیف آن بگوئیم سنك سیاه چنان سنگی است که اسید رابوسیلهٔ آن انتقال میدهند؟

اکنون به آزمایش طبع هنر، یعنی به تئوری بازی که موسوم به «تئوری تطوری زیبا» است میپردازیم. تحقیق دراین تئوری، اشتباهات واختلاطهای عادی را برای ماهویدا میسازد.

بنابرعقیدهٔ **سپنسر** و **گران‌الن** و پیروان مکتب ایشان: زیبا چیزیست که هم موجب لذت ما میشود، وهم مازاد قوای ما را بفعالیت و امیدارد. کاراکترخاص این لذت زیباشناسی در آنستکه، بهیچ نـوع سود آشکاری وابسته نمیباشد، یعنی،

---

۱ – Tolstoï

لذتی کاملا بی شائبه است .

بطور مثال میگوئیم : دلیل التذاذ ما از اصوات ، یا رنگها ، یا حتی روایح خوش ، در حقیقت بر اثر یك تمرین یا ممارست ساده ، یا بازی یکی از اعضای بدن ماست که بدون هیچگونه سود آشکاری صورت میگیرد .

**گویو**(۱) در بحثی که در این باره میکند ، پیشنهاد خود را در اطراف این تئوری ، چنین پایان می دهد: « هنر است که باید مازاد قوای بکار نرفتهٔ ما را درزندگی جاریمان بفعالیت وادارد، ازاین طریق است که نیروی زندگی ما دو برابر وسه برابر خواهد شد، ویك زندگی نامرئی وتصوری برزندگی واقعیمان افزوده خواهد گشت و بوسیلهٔ همین حیات تصوری به ابراز و انتشار احساساتمان بطور وسیعی توفیق خواهیم یافت و احساسات بکار نیفتاده را تلافی خواهیم کرد ، و خلاصه ، پی خواهیم برد که : هنر ، این وسیلهٔ تجمل تصور ، مثل نان روزانه مورد احتیاج مبرم آدمیان است . »

می بینیم که **گویو** و تطوریان ( پیروان مکتب تطور . مترجم ) با مخلوط کردن هنر وبازی از یکسو ، و بهم آمیختن صفات آنها از سوی دیگر ، خود را جهت تفریق کردن هنر از بازی به اشکال عجیبی دچار کرده اند .

اکنون ببینیم عقیدهٔ **گران آلن** چیست ؟ اومیگوید : بازی تظاهری از تمرین های بی شائبهٔ قوای فعاله، وهنر تظاهری بی شائبه ازتمرین های قوای گیرنده میباشد.

**گویو** متوجه میشود که این تحدید قابل قبول نیست ، از اینرو چنین میافزاید: « پیداست یك حرکت دلربا، چنانکه برای دیدگان بیننده لذت بخش میباشد، برای هنرمندی که آنرا اجرا میکند لذت بخش نیست» و چنین نتیجه میگیرد (یعنی ناگزیر به دریافت چنین نتیجه ای میشود.): هویت بازی و هنر یکیست، یعنی مساویست؛ ولی چون برای هنرارزش زیباشناسی قائل شده است ناچار بدینسان سوال و جواب می کند : « آیا هر بازی دارای عناصر زیباشناسی است ؟ آری ، این عقیده ای بسیار مقبول ودرست است ، زیرا ، بازی نخستین درجه هنر نمایشی است . »

لیکن ، **گویو** ، مضطربانه از خود میپرسد : آیا زیبا شناسی حقیقة با بازی

Guyau – ۱

شروع میشود ؟

ما در این پرسش ، باید به چه چیز اندیشه کنیم ؟

بهیچ چیز ؛ زیرا ناگزیریم بگوئیم اصلا سؤال درست طرح نشده است، زیرا مابخوبی متوجه‌هستیم‌این کاراکترهای‌مشترکی که‌بازی‌دارد بازیبائی یا زیبا شناسی نیست ، بلکه با هنر، هنر«خالی» وخلص میباشد ؛ ماهم‌اکنون به تصریح‌همین مورد خواهیم پرداخت .

اگر ازهنر ،کاراکترهای‌زیباشناسیش رابگیریم ، وفقط آنرا به‌کاراکترهای ساختمانیش متکی سازیم ، بازهم درعین حال که مشخص‌است ، دارای نشانه‌هائیست که‌نزدیك به‌کاراکترهای‌بازی‌است.

بازی چیست ؟

بازی ، عبارتست ازیك مقررات آزاد ، یکنوع تمرین آزاد قوای ما برچیزی موقتی که ما برای بکار واداشتن بی‌شائبهٔ فلان قوه، یافلان‌نیروی فعاله‌خود برقرار میکنیم .

اکنون بطور اجمال ، ازکاراکترهای عمدهٔ بازی‌آزمایشی‌مینمائیم :

۱ ـ تمرین آزاد .

بازی بایدآزاد باشد ـ در بازی نیزمانند هنر ، آنکه بازی میکند ، هرلحظه ایجاد بازی ( یا حرکت ) مینماید ؛ یعنی کاملا آزادست که درهرلحظه چنین یا چنان بازی کند . بدون این شرط ، هیچ قسم‌بازی میسرنخواهدبود ، یعنی بازی براعمالی جز این ، اطلاق نمیشود . مثلا در تنیس یـا در بریج یادر شطرنج همواره انسان اختیارو آزادی کامل در حرکات خوددارد ، یعنی آزاداست که مثلا این حرکت را بکند یا نکند .

۲ ـ کوشش کردن و بر مشکلی فایق‌آمدن .

هربازی متضمن یك کوشش معین ، وواجد مسائل یامشکلاتی‌محدود واشکار میباشد که بصورت‌حریفان مخالف ، یا مقررات بازی‌خودنمائی میکنندو ما بایدجهد کنیم برآنهاآگاهی ونصرت بیابیم .

این کاراکتر کوشش ، مخصوص بازیست ، زیرا یگانه هدف آشکار بازی ،

همین کوشش میباشد . در حالیکه هدف هنر این نیست .

هنر و بازی ، هردو تمایل به ساختنی دارند که دارای نتیجه‌ای میباشد ؛ لیکن با این تفاوت که در بازی، خود ساخت هدف و نتیجه است آنهم به منظور استراحت یا تمرین بیهوده کردن؛ درصورتیکه هدف هنر نتیجهٔ بدست آمده از ساخت میباشد ؛ ودرحقیقت اختلافات از همینجاسرچشمه میگیرد .

در یك بازی ، وقتی بخوبی به هدف برسیم ، عنوان سرگرم کننده به آن میدهیم ، و بطوریکه پیش از اینهم اشاره کردیم ، وقتی ، ذات کوشش در ساختن چیزی هدف باشد ، هرچه آن کوشش دقیقتر ، و متکی بقواعدی محدود تر باشد ، سرگرم کننده تر خواهد بود .

اگردرساختن چیزی ، منحصراً کوششی که برای ساختن آنچیز صرف میشود هدف قرار گیرد ، بهمان نسبت که آن کوشش دلخواه‌تر و دارای قواعدی محدودتر میشود سرگرم کننده‌تر میگردد .

در اینجاست که کوشش صرف شده ، ارزش بازی را تعین میکند ؛ و بهمین دلیل است کـه یك بـازی بسیار ساده ، بی‌ارزش میباشد ، یعنی زحمت و کوشش لازم ندارد .

لیکن ، در هنر تمام این مجاهدات توام با یك نتیجه و سود است ، زیرا ، در آنجا منحصراً نتیجه واجد اهمیت است ، یعنی : در هنر ، باید ، فقط بحسن نتیجه رسید .

از هم اکنون متوجه میشویم که : اگر وسایل شبیه بهم هستند ، یعنی ساختها آزادند ، ولی هدف ها مختلف میباشند .

۳ ــ نتیجهٔ کوشش صرف شده هیچ است .

براین نکته بیشتر تکیه می کنیم ، زیرا قصدمان تعین حد و مرزی میان بازی وهنر میباشد .

مثلاً : برای اینکه از عهدهٔ بازی « بریج » بـرآئیم ، لازم است قواعد آنرا بدانیم ، همانگونه هم اگر بخواهیم نقاشی کنیم ؛ باید ازقواعدآن مطلع باشیم ؛ ولی آیا شما بازیهائی را که در بریج کرده‌اید سرانجام بدیوار آویزان میکنید ؟

مثال دیگر: هنگامیکه به بازی خرده کاغذ(۱) مشغولید، هدف شما صرفاً بازیست یعنی عمل شما از نوشتن تا کاغذها را در سبد ریختن که پایان کار را اعلام میکند، به منظور بازی میباشد.

ولی اگر نیت شما هنر میبود، هدفتان نیز چیزی سوای بازی میشد، یعنی خرده کاغذها هدف شما قرار میگرفت، و بادقت و کوششی که در خور جمع آوری می باشد نوشته میشد؛ و در پروندهٔ خرده کاغذهای هنری، ضبط میگردید.

در هنر نقاشی هم، همینطوراست، زیرا وقتی من بطراحی مشغولم، درواقع باخطوط بازی میکنم، ولی پیداست این کوششی که من برای خلق خطوط مینمایم، بمنظور بازی نیست، بلکه بخاطر نتیجه ایست که از این طرح باید بدست آید یعنی هدف آنستکه شاید این خطوط خلق شده، بتوانند زیبائی را تذکار نمایند.

بزرگترین تفاوت، یعنی تفاوتی اساسی که میان هنر و بازی موجود میباشد همین استکه: وسایل کار هر دو شبیه بهم هستند، ولی هدفی را کـه تعقیب مینمایند مختلف میباشد.

اگر یك نقاش تمام پرده هائی را که میسازد پاره کند، کار او بی شباهت به بازی نیست، البته یکنوع بازی باقاعده ووسیع و پر گسترش، نه یك بازی سرگرم کننده. لیکن، صرفنظر از این، ممکن است نقاش هدفی از این عمل داشته باشد که متضمن پیشرفت او و ایجاد ساخته هائی باشد که در خور نگاهداری هستند.

پیداست که این بازیهای ابتدائی از واجبات هنر او میباشند.

نتایج بدست آمده از مطالب فوق عبارتند از:

یك بازی، معمولا قواعدی محدود و آشکار دارد، ومشکل هائیکه باید آسان شوند، اساس بازی را تشکیل میدهند.

بازی، بی شائبه است، یعنی نتیجه وسودی ندارد؛ مسئولیتی کـه در آن بنا باراده‌ٔ شخصی پذیرفته شده محدود بخود بازیست، و مربوط به خارج از آن نمیباشد، یعنی بازی کن، بخوبی میداند که نتایج مسئولیتش تا چه حد میباشد، و آگاه است کـه

---

۱ ــ دریك مجمع، هریك کاغذ کوچکی به دست میگیرد و جملهٔ کوتاهی برآن مینویسد، وقتی این جمله ها بدنبال یکدیگر خوانده میشود، بسبب داشتن معانــی مختلف سرگرم کننده و مضحك میگردد.

مطلقاً بخارج از بازی ارتباطی ندارد.

واما دربارهٔ لذت بازی باید گفت : صرفنظر از خوشیهائیکه از اشتغال ببازی حاصل میشود ، لذتهائی نیز هست که معمولاً از چابکی و فایق آمدن بر مشکلها ، آنچنانکه همه انتظار دارند بوجود میآیند.

اگر طفلی را ببك بازی که متضمن سودی است وادار کنیم ، خوب متوجه میشود که این بازی نیست ؛ در صورتیکه اگر بازی مفیدی را ، صرفاً بهنیت بازی ، نه بعنوان وسیله ، باو پیشنهاد کنیم ، ممکن است برای او سرگرم کننده باشد . پیداست که این سرگرمی از فایده بر کنار و علیرغم سودمندی بازیست.

اکنون به اختصار کاراکترهای بازی را نشان میدهیم :

۱ - آزادی بازی کننده در هر لحظهٔ.

ب - کوشیدن و برمشکلی فایق آمدن - (مجموع این دو ، هدف وقواعد صریح ومحدود هر بازی را تشکیل میدهد.)

ج - مسئولیت بازی کننده ، که منحصراً محدود به قلمرو بازیست.

د - احساس بی ثمر بودن چیزهای خلق شده ، زیرا یگانه بهره ، همان کوشش و تمرین کردن است.

* * *

ژ . دوما(۱) در رسالهٔ روانشناسی خود ( جلد دوم - ص ۲۹۹ ) مینویسد :

آقای هانری دولاکروا (۲) ، در گفتاری بسیار سودمند راجع به احساس زیباشناسی بخشی را به هنر و بازی اختصاص داده است که ما بسبب مطالب فوق العاده مفیدی که دارد آنرا عیناً در اینجا نقل می کنیم وضمناً یادآور میشویم که مرادمان از این استنساخ نشان دادن این نکته است که ابراز نظر ثابتی دربارهٔ همکاری هنر وبازی (چنانچه نتوانند هنر راعاری و عریان از همهٔ تملکات زیباشناسی نمایند ) حتی برای کسانی هم کـه کاملا آشنا هستند تا چه حد مشکل میباشد.

در این بخش ، ممکن است بازی را طریقهٔ سرگرمی ، وهنررا طریقهٔ ساخت فرض کرد . ولی بنظرما ، این دوباهم « قرابتی » ندارند که ما بتوانیم از یك طرف

---

۱ - G. Dumas      ۲ - H. Delacroix

بازی ، وازطرف دیگرهنر را که به اشکال وازطرق بغرنج میتواند زیبائی راتذکار کند باهم بسنجیم .

آقای دولاکروا مینویسد : «آدمی در بازیهای کودکانه خود لذت فرار از زندگی یکنواخت و کسالت آور را درمییابد ، و در بازیهای جدی تر خود لذت توسعه دادن ببازی ، یعنی لذت خلق کردن را احساس میکند؛ در شعبده بازی یاتردستی ، لذت مهارت وزرنگی ، وتسلط برقراردادها را درمییابد ، و آزادی بازی کننده، در ضمن فعالیت هوشی وعصبی ، علیه مشکلات معین، براو آشکار میگردد : در بازیهائیکه متکی به شانس . تصادف میباشند : بدرك لذت تحریك شدید ، و نوسانهای بزرگ بیم وامید ، توفیق می یابد : یعنی افسونگری و کشش سود (خواه بزرگ یا کوچك) که نمونه یا تمثالی از بخت و اقبال و ثروت است مانند یك سعادت ناگهانی دربرابر چشم او نمودار میگردد ، ووی را در انتظار احسان و دهش بیدریغ و رایگان یك قدرت متعالی ومرموز که بیشتروابسته بروح خرافی بازی کننده است نگاه میدارد در اینجا همین نقش انگیزی و رؤیا بینی استکه به هنر تشبیه میشود . »

« ولی باتمام این احوال ، اگر حقیقت هم داشته باشد که دقیق ترین فرم بازی وابسته به ابتدائی ترین فرم هنراست ، باز دلیل نمیشود که به تعجیل این دوفرم را که ساخته شعور ماميباشند شبیه بهم فرض کنیم .

البته ، پیداست که لذت غائی وواقعی فعالیت ، و لذت خلق کردن چیزهائی سوای آنچه در زندگی روزانهٔ ما موجود میباشند ، در بازی است ، یعنی شعف خلق کردن چیز هائی در عالم پندار که ممکن است در زندگی تحقق پیدا کنند ، و همچنین لذت این تحقق ، یا شکفتن تمایلات فشرده ، از مختصات بازی میباشد و بهمین جهات نیز غالباً درابتدای امر باشکال برخوردمیکنیم، بنابراین کفایت نمیکند که فقط کارا کترجدی ومزاحم هنررا گوشزد نمائیم زیرا این کارا کتر در بازیهای مهم نیز موجود میباشد ، وهمچنین کافی نیست در بارهٔ تکنیك هنرسخن برانیم ،زیراپاره‌ای از بازیها هم‌واجدآن هستند ؛ گذشته‌ازاین، اگرازعمل اجتماعی هنرهم بحث بمیان بیاوریم ، بازوافی نیست، زیرابازی هم برای جامعه بیگانه نمیباشد.ـ پس اختلاف حقیقی ، درجای دیگر است .

همانطور که مشاهده کردیم ، لذت بازی ارتباط بخود آن دارد ، و اعتنائی

به مواد آن نیست ، زیرا در بازی ، منظور ما بجز معنائی که از آن انتظار داریم ساختن چیز دیگری نمیباشد ، در حالیکه برعکس ، یك ساخته هنری ، عصاره و نتیجهٔ هنر است ؛ تمام کوشش یك هنرمند خلاق ، معطوف ومتوجه حلول و مستحیل گشتن در ساخته هنریست ، بهمین جهت ، این ساخته ، نتیجه یا نموداری از لحظات عمیق حیات انسانی میباشد . در اینجا موضوع برسر این نیست که قوای خود را بطور تصادف مصرف کنیم یا آنها را برطبق میل وطبیعتمان بکار بیندازیم ، بلکه غرض آنستکه میان قوای خود هم آهنگی ایجاد کنیم ، وتحققی باین قوای توافق یافته بدهیم ، وخلاصه نقش انگیزی و حساسیتمان را باشعور و منطق بکار واداریم . همچنین ، لزومی ندارد که با هر تصویری که پیش آمد خود را سر گرم سازیم ، بلکه ، لازم است با تصویرهائی که حتماً زیبا وبلیغ ودر عین حال هم طبیعی وهم شعوری هستند سر و کار داشته باشیم .

از همین طریق است که هنر فعالیتی بغرنج تر از بازی را توجیه و توصیف میکند ، با اینحال ممکن است بازی بتواند تحت شرایطی موجبات ومقدمات هنر را فراهم کند زیرا بازی واجد یکنوع آزادیست و مسلم استکه بازی کننده از قید اجبار آنی آزاد میباشد ؛ ولی بهر صورت ممکن نیست بازی هنر شود ، مگر در دست موجودی دقیق واهل معنا قرار گیرد ، یعنی کسیکه در والاترین قلهٔ معنویت جا دارد ، خلاصه آنکه بازی نمیتواند هنر گردد ، مگر آنگاه که بازی کننده هنرمند واقعی باشد .

***

بنابر توصیف مذکور . اکنون برای ما آشکار میگردد که : بازی ، یعنی این وسیلهٔ تمرین نیروها روی یك موضوع دلخواه ، بااینکه باهنر اختلاف دارد همسایه و همسان طبقهٔ آن نیز میباشد ، و کارا کتر مشتر کشان هم آزادی است .

حال ممکن است برما چنین ایراد وارد کنند : آیا شما مخصوصا وتعمداً برای اینکه مقصودتان را منطقی جلوه بدهید ، هنرخاصی مانند نقاشی یا حجاری (یا بطور کلی هر هنر مصور دیگر ) را با بازی خاصی مانند بریج و تنیس ، که اصلا اثر و نتیجه‌ای از آنها باقی نمیماند مورد مقایسه قرار نداده‌اید ؟ . . . آیا ، این منطق در

تمام موارد، یعنی در مورد هر هنر یا هر بازی صدق میکند؟ . . . مثلاً اگر هنر پیانوزدن را با بازی رولت که یگانه کشش آن روی برد احتمالی پول است مقایسه کنیم، بازهم همان نتایج بدست خواهد آمد، یا اینکه نتیجه کاملا معکوس میباشد؟ . . . علاوه براینها، همانطور که عده‌ای عقیده دارند، مگر هربازی، با تمام صفات بازی بودنش بیك دوره کارورزی یا آزمایش هنری شبیه نیست که یك مبتدی بدان اشتغال دارد؟

برای پاسخ دادن باین ایـرادهای احتمالی، ناگزیریم متناوباً بمطالعه دو نکته ذیل بپردازیم:

یکی: قمار، یعنی کارا کترهای خاص بازیهائیکه متضمن سود احتمالیست؛ ودیگری هنر غیر مصور، یعنی کارا کترهای خاص هنرهائیکه بدون واقعیت عینی هستند.

## « قمار، یا بازیهائیکه متضمن سود احتمالی است »

در بازیهائیکه بعنوان قمار میشود، ممکن است نفع بازی کن، هم در خود بازی و هم در برد احتمالی بـاشد و همچنین ممکن است منحصراً بامید برد صورت بگیرد. ـ با توجه بسلسله مراتب بازیها میتوانیم قوس صعودی آنرا مشاهده کنیم.

ابتدا به بازیهائی توجه میکنیم که مبلغ برد و باختشان ناچیزاست وموضوع امید برد بآن شکل که در قمار هست در درجه دوم اهمیت قراردارد، مانند: بریج که معمولا تعرفه (۱) با مبلغ مورد بـازی، مختصر وناچیز است. سپس، به بازیهائی میپردازیم که تعرفهٔ کلانی دارند. طبیعی است در این بازیها، نفع بازی کن بیشتر روی برد احتمالیست، مثلا گر تعرفهٔ هردور بازی بریج، شطرنج یا بلیارد را کلان بگیریم، بالطبع کارا کتر بازی تغیرمیکند، زیرا بنابراصول، مسئولیت بـازی کن متوجه همان بازی از نظر مبلغ بخطر افتاده و نتایج باخت آن میگردد. بنابراین هدف این بازی که کارا کتر آن را تغیرداده‌ایم کوششی که بایدبشود، وبرمشکلی که لازم است چیره گردیم نیست بلکه: دور که تمام شد، نتیجهٔ بازی به هیچ ختم نمیگردد چه بسا ممکن است نتیجه، بس کلان باشد. پس باینطریق، تکنیك بازی دگرگون میشود، یعنی جرات وتهور بازی کن، بخاطر بردن آن مبلغ کلان، بیکنوع

۱ – این کلمه را بجای Tarif گرفته‌ایم که برنرخ هردست یا هر برگ بازی، یـا وجه مشروط، ویا مبلغیکه درمیان نهاده شده وهربار روی آن بردو باخت میشود، اطلاق میگردد (مترجم)

سیاست احتیاط کاری و در امان بودن مبدل میگردد.

علاوه‌براینها، بازیهای دیگری هست که متکی به شانس و اقبال میباشد؛ در اینقبیل بازیها کاراکترهای قمار بحد افراط، خود نمائی میکنند و کاملا هویداست کارکترهائیکه پیش از این در مورد بازی یادکردیم در این نوع بازیها بی اندازه ضعیف هستند.

بازی کنی که با رولت یا باکارا سروکاردارد، نه کوششی میکند و نه‌مشکلی را میگشاید. او بخوبی میداند صرفنظر از اینکه قوانین احتمالی بر نتیجهٔ بازی حکومت میکنند، تصادف مطلق است که هر ضربه یا هر حرکت را تحت تسلط خود دارد، و به‌نیکوئی میداند یگانه سودی که او در این گونه بازیها دارد، در آن ضربات یا حرکات نیست، بلکه منحصراً وابسته به نتیجه آنهاست، یعنی بردن، یا باختن ویا هیجانی که ازاین بردو باخت حاصل میگردد. درحقیقت این قبیل قمارها که متکی به شانس میباشند، صرفا بمنظور بردوباخت بازی میشوند.

ملاحظه میکنید کلمهٔ بازی، در اینجا به‌ترکیب‌هائی اطلاق شد، که تاحدی معانی خاص دارند، زیرا این ترکیب‌ها، یکنوع سرگرمی برای کسانیست که به آنها میپردازند، همین سرگرمی براثرتمرین واشتغال بوجود میآید، واز همین‌تمرین است که هیجان مربوط به بردن یا باختن حاصل میگردد. پس هرچه تعرفه بازی، یا مبلغ مشروط، زیاد تر باشد، بهمان نسبت در لحظهٔ قطعی، هیجان نیز زیاد تر خواهد بود.

این خود واقعه ایست، که انسان مصنوعاً، وبا ارادهٔ خویش، خطری را که همراه با چنین هیجانیست بنام «آزادی» مبنای سرگرمی خود قرار میدهد، یعنی، یك بازی را بر میگزینند که حتی مهارت بازی کن هم در آن بیدخالت و بی اثر میباشد.

بنابراین، اینطور بهره میگیریم: ازبازیهای بدون شرط سود، تا بازیهای خطرناك، درجاتی درقلمرو بازی موجود است: بازیهای دسته‌نخستین، که‌اشتغال صرف و بی نتیجه هدف هربازیست، جسمانی یا شعوری میباشد، و بازیهای دستهٔ دوم، هیجانیست.

لزومی ندارد بیش ازاین در این باره سخن بگوئیم ، زیرا ممکن است ما را ازموضوع عمدهٔ کارمان دور نماید ؛ فقط ذیلاً خلاصه‌ای از چهار کارا کتربازی را که در گفتار خود بدانها اشاره کردیم یادآور میشویم .

١ - در بازیهای به انتظار سود ، آزادی بعنوان کارا کترعمده وجود دارد .

٢ - در بازیهای باانتظار سود ، کوشش کردن ، و تمرین صرف کردن که بمنظور « بکاری خود را مشغول ساختن میباشد » تطور مییابد ، و به قلمروهیجان می گراید .

٣ - در مورد اخیر ، مسئولیت بازی کننده بتدریج افزایش مییابد و ازقلمرو بازی خارج میگردد .

٤ - بیهوده بودن چیز خلق شده بجای خود باقیست ، ولی مفید بودن تمرین انجام شده ، و فایق آمدن بر مشکل ، تبدیل بیك نوع احساس مطبوع ، برای سود احتمالی وتحقق مصنوعی یك هیجان نیرومند میگردد که آنرا بعنوان منتهای خطر تخمین زده‌اند .

# کاراکترهای ویژهٔ هنرهائیکه بدون واقعیت عینی هستند

در این بخش میتوانیم هنرپیشه را در رشته هنر نمایشی ، ومجریان موسیقی، مانند : ویلن زن ، پیانوزن و رهبر ارکستر را در رشتهٔ هنر موسیقی مورد مطالعه قرار بدهیم . ازینرو ، سوال چنین مطرح میشود : آیا وجه امتیاز هنر ازبازی همان چیزخلق‌شده است ؟

مسئله بسیاردقیقی است وتصورمیکنیم دراین مورد هم‌ناگزیرشویم به‌اختلاف میان هنر و بازی که سرگرمی آنی است اذعان کنیم .

ملاحظه کنید ، یك هنر پیشه ، یایك‌ویلن زن، هریك ساخته‌ی کاملامعینی را خلق‌میکند ؛ یعنی ابتدا در دورهٔ اول کار ، که شباهت بیك **ساخت** دارد مقدمات کار خودشان را فراهم مینمایند ، بدین معنا که ، نخست آن ساختهٔ معینی را که باید اجرا کنند مطالعه وآماده میکنند وسپس میکوشندآنچه را که میخواهند بمعرض نمایش بگذارند ، ابتدا خود دریابند و احساس کنند ، آنگاه وسایل اجـراء را بکار میاندازند و از عهدهٔ مشکلات فنی برمیآیند و خلاصه خود را قابل ، نمایاندن آنچه احساس کرده‌اند ، نشان میدهند .

این‌مورد‌یست کاملاشبیه‌به‌مواردد‌یگرهنری ، فقط بااین‌تفاوت که‌**نتیجه‌ساخت** در اینجا عینی نیست بلکه **بالقوه** یا **امکان** پذیر میباشد . هنرمند باید بارها ، یـا هر شب نتیجهٔ کارش را نشان بدهد ، یعنی از نو ، مفهوم خود، یا ترجمهٔ خود را معرفی کند .

فرض کنیم، موادیکه برای کشیدن یـك تابلو بکار میبریم ، از قبیل : بوم و رنك ، پس از مدت کوتاهی زایل شود ؛ برای اینکه از آن تابلو اثری برجای بماند باعلامات و اشارات، مشخصات وخط سیر خطوط و چگونگی رنگهای هر قسمت از تابلو را یادداشت میکنیم ( کاری به‌بچه‌گانه بودن این‌اندیشه نداشته باشید ، زیرا مراد مامنحصراً مثالی است که بتواند به تفهیم موضوع بمایاری کند . ) حالا اگـر

نقاشی که به ارزش این علامات آگاه است ، در نهایت دقت ، از روی آن یادداشتها که ترجمان خطوط و رنگها و سایه روشن ها میباشند ، مشخصات تابلو مفقود را دریابد و آنچنان بر پرده‌ای منعکس نماید که گوئی از دستبرد زمان در امان بوده است ، گوئیم به نتیجهٔ مطلوب رسیده است .

مثالی دیگر :

را مشگران و متخصصانی که نقش ایشان ترجمهٔ علامات و اعداد است ، بخاطر خود ، یا برای جامعه به احیای زیبائیهای درخشانی نظیر همان تابلو یاد کرده که ممکن بود در زمان کوتاهی از میان برود ، اقدام میکنند ... ایشان ، بحصول نتیجه‌ایکه مطابق ارادهٔ مصنف بوده است بیشتر توفیق مییابند ( زیرا صورت (۱) علامات چنان است که مقدار فراوانی آزادی و انتخاب بآنها داده‌است ) . این مترجمان ، زمان درازی روی این ساختهٔ مشهور کار میکنند تا بتوانند بمرادخود نایل آیند و بمعرفی کردن یك تولید ثانوی بجامعه توفیق بیابند . بدین گونه ایشان . « فهرستی از نقش‌هائی را که قبلا ساخته شده است خواهند نواخت . »

پیداست مطلقا اختلافی میان این هنر مصنوعی بـا هنر موسیقی موجود نمیباشد (باستثنای موردی که‌ازقلمرو جامعه به‌قلمرو باصره انتقال‌مییابد .) آیا میتوان گفت ساخته‌هائیکه اینچنین خلق شده‌اند واقعیت عینی ندارند ؟ و آیـا زیباشناسی چنین ساخته‌هائی بهرنحو که‌باشد ، بازیباشناسی نقاشی اختلاف دارد ؟

بهیچوجه ! زیراساخته‌هائیکه‌بدین ترتیب بوجود آمده‌اند ،واجد زیبائی بالقوه میباشند ، مانند موسیقی که درمحتوی‌نتها وعلامات واختصاراتش نیروئی نهفته‌است؛ در این مورد هم ، مانند سایر موارد ، باز ساختهٔ هنری ، کوشش یا تمرینی که بوسیلهٔمولف شده نیست، بلکه چیز خلق‌شده‌ای میباشد که بوسیلهٔ مترجم یا مجری احیا گشته ، یعنی ساخته بالقوهٔ استاد نخستین است کـه بوسیلهٔ هنرپیشه یا رامشگر

---

۱ ــ یك قطعه موسیقی را در نظر بگیرید که به نت آمده ، و حالات و حرکات آن نیز نموده شده است و نوازنده‌ای آنرا اجرا میکند . آن نت ، یك اثر بالقوه Virtuel است واین نوازندگی احیای آن اثر میباشد ( مترجم )

تحقق یافته است، تمرینی هم که میشود ، بمنظور همین تحقق بخشیدن میباشد .

*****

کم کم ، پاسخ ایرادی که گرفته بودیم آشکار میگردد :

هدف بازی بدون شائبه یـا به انتظار سود ، چیز خلق شده نیست ، بلکه عناصریست که به بهانهٔ بازی، وفقط در موقع بازی تحریك میشوند . مانند تمرین جسمانی ، در هنگام ورزش - یا تمرین هوشی ، در بازی - یا تمرین هیجان انگیز ، در بازیهای به انتظار سود . در حالیکه ، هدف هنر مصور ، یا غیر مصور ، انجام دادن یك کار نیست، بلکه نتیجه‌ای که از آن کار بدست میآید ، یعنی چیز خلق شده یا خود ساخته هنری هدف میباشد .

خلاصه : چیزی که سبب قرابت بـازی و هنر میگردد ، فرم و شکل خارجی آنهاست ، و چیزی که موجب افتراق آنها میگردد ، هدفشان میباشد .

اکنون به نیکوئی در مییابیم که اختلاف میان بازی و « هنر که مامورتذکار زیبائی یا احساس زیباشناسی است » بنابر نظر سپنسر و گران آلن و حتی گویو چیست و ابهامش در کجاست ؛ هنر ، بازی نیست ، اگرهم هست لااقل یك بازی متعالیست ، یعنی یکنوع بازی ویژه‌ای میباشد که دارای هدف وغایتی است و رای آنچه متعلق به ذات بازی و نام بازی میباشد ، زیرا :

بازی یکنوع ساختمان آزادیست ، متکی به اعمال آزاد و نتیجهٔ بیهوده .

# فصل سوم

## لذت جسمانی : زیباشناسی تجربی

در این بخش ، میخواهیم برنامهٔ کار خود را : بر مبنای مطالعهٔ مشروح لذات وخشنودی‌هائی بگذاریم ، که در برخورد با هرموضوع یا هر شیئی مادی یامعنوی که بعنوان زیبا یا بهتر بگوئیم بعنوان یك احساس زیبائی شناخته شده است بما دست میدهند و ما را به تحسین وامیدارند .

مخصوصاً کوشش میکنیم : این‌خشنودی‌ها ولذات ( ازهرنوع که میخواهند باشند) چنان متکی به عناصر خاص خودشان بشوند که نتوان بهم ، یا به عناصردیگر آنها را تبدیل کرد . . . و همچنین سعی میشود : لذایذ زیباشناسی خودمان را چنان تفکیك وتجزیه نمائیم که به انگیزه‌های اولیه خودشان منجر و معطوف گردند . . . البته ممکن‌است درضمن‌تحقیق ، به این نکته‌نیز برخورد نمائیم که : لذایذ زیباشناسی بتوانند ، قسمتی مربوط به طبیعت این عناصر باشند و بخشی از مجموع آنها حاصل گردند .

بهرحال ، باید بانتظار برخورد باعناصر مبهم وپیچیده نیزباشیم ، زیرا احتمال قوی میرودقسمت‌اعظمی‌ازهمین عناصرمبهم ، مسبب لذایذزیباشناسی‌ماباکاراکترهای بسیار دگرگون و متفاوت باشند .

بدنیست باین نکته نیز اشاره کنیم که : ما مطمئن نیستیم درضمن این تجزیه و تفکیك ، بعناصری که موردنیاز احوال زیبا شناسی خودمان است برخورد نکنیم؛ ولی‌عجالهٔ کاری جزهمین عمل تجزیهٔواقعیت‌نداریم ، ومتوجه‌هستیم، یقیناً باعناصری که وابسته به‌احوال زیباشناسی‌ما هستند و احتمال هم میرودبی تأثیر در آنهانباشند برخورد کنیم ، و حتی ممکن است بجائی برسیم کـه این ( احوال و عناصر) چنان

درهم ممزوج و مخلوط شده باشند که دشواری جدیدی برای درك حقیقت ایجاد کنند.

بهرطریق، هم ما براینستکه دریابیم: آیا اثری که درما ایجاد میشود ازاین عناصر است یا مربوط به عناصر دیگری است که متکی بساخته های هنری میباشد، و یا اینکه صرفاً از مشاهدهٔ یك موضوع، یا یك منظور سرچشمه میگیرد؟

* * *

**لذت - لذت مستقیم - لذت شهوانی - واحساس سریع و بلافاصله مطبوعیت**

نقش این لذتها که در بسیاری از احوال زیبا شناسی ما نمودار میگردند و برآنها حکومت میکنند، هم اکنون مورد مطالعهٔ ما قرار میگیرد.

شکی نیست در بسیاری از «موارد زیباشناسی» یك لذت جسمانی بسیار نیرومند، مشاهده میگردد.

فرض کنیم در برابر تابلوئی ازفلان نقاش قرار گرفته‌ایم: دورنمائیست روشن، پر رنك وآفتاب دار: صرفنظر ازهرگونه احساس، یا هرنوع وجه اشتراکی که موجب پسند الوان در ذهن ما میشود، خود الوان وفرم و فواصل بین تکه رنگها بچشم ما خوش میایند و سلولهای بینائی ما (اگر بتوان چنین گفت) بر اثر آنها التذاد حاصل میکنند.

همین مثال در زمینهٔ استماع اصوات موسیقی و زنگهای صداهای متوالی نیز صادق است، یعنی ممکن است این اصوات از نظر احساس شهوانی، انگیزهٔ ایجاد لذاتی واقعی‌برای ماباشند؛ همینگونه ممکن‌است ازقرائت یك جملهٔ زیبا وهم‌آهنك لذتی تحصیل کنیم که درمحتوی آن، سهم مهمی ازلذت‌جسمانی موجود باشد.

اکثر ساخته‌های هنری واجد این قابلیت میباشند که با تفویض سهم بزرگی از لذت‌جسمانی، حواس ما را مشعوف کنند؛ مخصوصاً در لذت هائی که یك نامحرم از ساختهٔ هنری دریافت میکند غالباً این لذت جسمانی، اساسی‌ترین سهم آن لذت‌هاست.

شاهدی بعنوان مثال، حدود این سهم را به نیکوئی آشکار میسازد: درآن

ایام که تحصیلات متوسطه خود رامیگذراندم . رفیقی داشتم که زبان لاتن نمیدانست لیکن لذت وافری از خواندن اشعار ویرژیل(۱) میبرد ، و با اینکه معانی آنها رادرک نمیکرد ادعا داشت منحصراً از آهنك آن اشعار مشعوف میگردد ـ این مطلب بدان میماند که : کسی تابلوئی را « واژگون » بگذارد وصرفنظر ازهر معنا ، یا هر توافق یا اشتراکی فقط به نیت حظ بصر ، بتماشای تکه رنگها ، خطوط ، و تودههای سایه روشن بپردازد .

اکنون ببینیم : مطالعهٔ لذت جسمانی از نظر زیباشناسی سودی در برداردیانه؟

پیداست که لذاید جسمانی سهیم دراحوال زیباشناسی ماهستند، وشدت وضعفشان موثر در خشنودیهای زیبا شناسی ما میباشند .

بهاتکاء تجربه میتوان گفت: تقریباً از همان نظر نخستین آشکار میشود که در یك حالت زیبا شناسی محدود، که همهچیز در آن بطور تساوی موجود میباشد، بازهم افزایش لذت جسمانی وخشنودی مستقیم، سبب افزایش لذت زیبا شناسی مگردد.

بهرحال ، این موضوع میرساند که لذت جسمانی ، شریك با لذت زیباشناسی، و مخلوط در ترکیب آنهاست .

بعدها ازعقاید نظری دانهای مختلف راجع باین امر مهم آگاهی پیدا خواهیم کرد، فعلا ، لذت جسمانی را ( بغلط یا صحیح ) بعنوان ترکیب کنندهٔ عمدهٔ بسیاری ازاحوال زیباشناسی خود فرض میکنیم .

اکنون ، اثری از یك نقاش بزرك مانند : **المپیا**(۲) از **مانه** رادرنظرمیگیریم، در این تابلو ، صرفنظر از هراندیشه ، دیدگان ما از تکه رنگهائیکه اندام شفاف وروشن زنی جوان را نشان میدهد ، بـا چهره سیاه زنی افریقائی برخورد میکند ، و ازآنجا به گوشهٔ راست تابلو ، به ارتعاش خفی گربهای سیاه میافتد واحساس لذت واقعی میکنیم . حال اگر بیائیم عناصر این تابلو را تماماً همانطور که هست حفظ کنیم ، فقط رنك آن را تغیر بدهیم ، یعنی همچنانکه اطفال هوس میکنند ، انـدام بانو را برنك گل سرخ وجامهها و ملافهها را برنگهائی که نزدیك بحقیقت هم باشند دربیاوریم ، احتمال قوی میرود مواردی که سبب حظ بصر برای ما بود زایل شود و احساس کلی زیبا شناسی ما فوق العاده کمتر و ضعیفتر گردد .

---

۱- Virgile ۲- Olympia de Manet

بنابراین ، در تشخیص ، و قضاوت ما ، آن لذت جسمانی بحساب میآید که مخصوص بخود رنك میباشد .

حالا ببینیم: حواسی که لذت آنهادر احساس زیباشناسی ما شرکت دارند کدامند؟ بینائی و شنوائی ، دو حس بسیار تکامل یافتهٔ ما هستند که از نظر اهمیت ، در درجهٔ نخست قرار دارند . بن(۱) میگوید : « چشم و گوش دو شاهراه بزرگی هستند که تاثیرات زیباشناسی از آن طرق به شعور ما منتقل میگردند . »

بنظر میآید که حس لامسه نیز شریك دراحوال زیباشناسی ماست: صیقلی بودن یك مجسمه ، و کاراکتر لمس آن ، مسلماً در قضاوت ما بحساب میاید .

گویو از کسانی است که اندیشه‌ای چنین دارند : « هر احساس مطبوع ، هرچه باشد ، وقتی به آن درجه ازشدت رسید که توانست برضمیر ما منعکس گردد واجد کاراکتر زیباشناسی است . » و در بارهٔ حس لامسه معتقد است که : میتواند همواره موجد هرنوع هیجان زیباشناسی باشد .

پیداست که طعم و بو ، از ابتدائی ترین حواس ماهستند ، مضافاً باینکه دارای صفت زودسیر شدن نیز میباشند . . . بهمین جهت ، بنظر میآیـد هردوی این حواس کمتر قابل ورود به احوال زیباشناسی ماهستند .

با اینحال ، بازهم نباید اهمیت زیادی به‌این نظریه داد ، زیرا بنابقول کروچه « واقعا شگفت آور است که همه تصور میکنند نقاشی فقط تـاثیرات بصری میدهد ، آیا نرمی یك گونه ، گرمی یك بدن جوان ، شیرینی و خنکی میوه ، برندگی یك تیغهٔ تازه تیز شده ، و بسیاری چیزهای دیگر ، مواردی نیستند که حتی در یك تابلو هم ممکن است ما را متاثر کنند ؟ چه تاثیرات بصری در آنها هست ؟ اگر شخصی را در نظر بگیریم که فاقد تمام حواس، بجز حس بینائی باشد ، یك تابلو ، چه اثری در او خواهد کرد ؟ »

☆ ☆ ☆

مطالعهٔ لذاید جسمانی جز بوسیلهٔ تجربه میسر نیست ؛ در این موردهم باز ، ثبوت و تصویب امر وابسته به « خشنودی آدمیست » . . . هدف زیباشناسی تجربی ، خود تجربیات است ، یعنی ، از آنها نتایجی گرفته میشود که منتج بـه استخراج

---

۱- Bain

قوانینی میگردد .

مثلا باید گفت : این اعضای ما هستند که قوانینی را که رنگها و صداها و خطوط از آنها تبعیت میکنند تشخیص میدهند ، یعنی این قوانین هستند که مثلا فلان رنك را مطبوعتر از یك رنك دیگر ، و یا فلان رنك را در پی فلان رنك ، یـا در جوار آن مطلوبتر بدیدهٔ ما جلوه میدهند و یا فلان آکورد را در موسیقی ، یا فلان توالی اصوات یك نغمه را مطبوعتر از فلان آکورد نـامطبوع ، یا گوش خراش معرفی مینمایند . این قوانین، کاملا فیزیکی هستند و صرفـا متکی بساختمان اعضاء گیرنده و انتقال دهندهٔ ما میباشند ، و همچنین مربوط به خواص فیزیکی اصوات و رنگها هستند، یعنی به خواص حس و چگونگی عمل ارتباط دارند .

خلاصه آنکه : زیباشناسی تجربی(۱) وابسته باین نوع قوانین است ... زیبا ـ شناسی تجربی ، درعین حال که در لذت مستقیم مطالعه میکند ممکن است بنا بطرز تفکر ، بمطالعه مباحث سه گانه ذیل نیز بپردازد :

۱ ـ اصولی که باید بدانها تکیه کرد .

۲ ـ طریقهٔ عمل .　　　　۳ ـ نتیجه گیری .

### ۱ـ اصولی که باید بدانها تکیه کرد

فشنر که بانی زیباشناسی تجربیست، ساختمان زیباشناسی خود را بر اصل کامیابی(۲) بنا میکند : یعنی هدف آدمی را در زندگی ، لذت یا کامیابی میداند .

علیهذا اگر این اصل را مبنای کار قرار بدهیم ، سه اصل مهم دیگر بوجود میایند که ما را در مطالعه لذت یاری میکنند .

**اول ـ اصل آستانهٔ زیبا شناسی و اصل تقویت کننده میباشد** : بعضی از تحریکات با اینکه ارتباط به حس خشنودی یا ناخشنودی ما دارند بحدی ضعیف و ناچیز هستند که ضمیر ما قادر بدریافت آنها نیست . بدین مناسبت ، هریك از این تحریکات ، میباید از «آستانه» لذت ، یعنی از این حداقل لازم ، عبور کند ، تا ضمیر ما قادر بدرك شادی یا اندوه آن بشود .

---

۱ ـ بنیان گذار زیباشناسی تجربی ، فشنر Fechner است که کار او را آقای لالو Lalo در کتاب « زیباشناسی تجربی معاصر ۱۹۰۸ » خود بتفصیل مورد مطالعه قرار داده است ، ما نیز در قسمت اعظم مطالب آتی این کتاب ، مدیون همین مطالعات آقای لالو میباشیم .

۲ ـ Principe Eudemonistique

لیکن ممکن‌است موردی پیش‌بیاید که یکچند ازاین تحریکات‌نا چیز ، متحد شوند و یورش‌آورند واز آستانه بگذرند ، دراین حال ، این‌اصل استخراج میگردد که : « هرگاه اختلاف و تباینی در میان نباشد ، برخورد و اتحاد چند یك از این تحریکات ناچیز ، میتواندشعف بزرگتری ، حتی غالباً خیلی بزرگتر از آن لـذتی که متناسب با ارزش حساسیت‌هریك از این‌تحریکات است ایجاد کند، یعنی احتمال قوی میرود که این اتحاد نتیجه مثبتی بدهد . »

همگرائی و تقاربی بدین نحو ، نیروی ثابتی ایجاد میکند کـه قادر است از آستانهٔ لذت عبور کند ، در حالیکه یك‌یك آن عوامل به تنهائی واجد چنین توانی نیستند .

## دوم - اصولی که از عمل‌تضاد مشتق میشوند

عوامل بسیارمتفاوت ومتضاد ، سبب تقویت‌یکدیگر میشوند ، مانندرنك سبز و قرمز ؛ - از این گذشته ، خود تضاد یك تحریك خاص ، و کاملا هـم خاص ایجاد میکند که شباهت بهیچ تحریك ساده یا منفرد ندارد . بنابراین ، تضاد فی‌نفسه واجد یکنوع اثر مستقیم است که باید بحساب خودش گذاشت .

آقای لالو ، ازاین اصل‌تضاد ، اصولی را استخراج میکند که ازاصل نتیجه ، و از اصل ترقی زیباشناسی مشتق شده‌اند : « اصل نتیجه ، یا باز خرید زیباشناسی یك موردخاص تضاداست . فرض کنیم : یك شادی ویك غم که بتناوب ظاهر گشته‌اند باهم ترکیب شوند ؛ اگرخودشان متحداً اقدام کنند ، اثر زیباشناسیشان قاعدة باید خنثی باشد ، لیکن اگر درضمن درك‌یا دریافت، تضادی موجود باشد ،خنثی‌نخواهد بود زیرا تاثیر تضاد که خود شادی یا اندوه ویژه ایست ، مزید بر تاثیر خنثای آنها گشته است . اگر یك زیاده روی نامطبوع ، چندان مهم و طولانـی نباشد ، شادی خاص وطبیعی ما میتواند تلافی این زیاده روی راکرده برآن برتری بجوید . »

« اصل ترقی زیباشناسی مورد دیگری است کـه : شادی یا رنج،بی امان و بلافاصله دربی یکدیگر میایند، بنابراین، تأثیرزیباشناسی هریك ، بمقتضای اینکه‌از کوچك بجانب بزرك رفته یا بالعکس ،یعنی‌برحسب اینکه ترقی مثبت است یامنفی، متفاوت میباشد . بهرحال ، درهرموردی که باشد ، یك شادی یا اندوه خاص دیگری

( که از همان ترقی مثبت یا منفی حاصل شده است. مترجم ) بـر تاثیر اصلی افزوده میگردد ، و تاثیر کلی را تقویت یا تضعیف میکند ، و چه بسا ممکن است نتیجهٔ متوسط دو تحریك مذکور را ، واژگون سازد . »

## ص ۴ - قوانینی که از عمل عادت مشتق میشوند

قوانین عادت که ممکن است منطبق بر لذت گردند عبارتند از :

۱ ـ **قانون تکثیر** ـ برای آنکه تحریکی محسوس گردد ، لازم است مدت معینی تحمل شود ؛ یعنی یك تحریك یکنواخت و مداوم ، تاثیری ایجاد میکند که تا یك حد اکثری رو به افزایش و نمو میرود .

ب ـ **قانون ممارست** ـ تاثیر تحریکی که قطع شود و دوباره ایجاد گردد ، در مرحله ثانی افزونتر است ، زیرا از تاثیر بار نخستین نیز استفاده کرده است .

ج ـ **قانون تضعیف** ـ در پی یك حد اکثر عمل ، اگر تحریکی ادامه پیدا کند بتدریج از تاثیر آن کاسته میشود .

د ـ **قانون اعتیاد** ـ در این قانون عملی که قبلا مطبوع بود ، بتدریج علی السویه میگردد .

هـ ـ **قانون اشباع** ـ اغراق در قانون اعتیاد است ، یعنی ممکن است یـك تحریك مطبوع ، بوسیلهٔ سیرشدن یا اشباع ، نامطبوع شود .

سرانجام ممکن است به قانونی برسیم که قادر است بیك لذت یا بیك اندوه یا بیك خاطره، تغییر حالت بدهد ، این قانون را بیان شادی ورنج میگویند ، ووابسته بحال شاد یا اندوهگینی است که شخص بهنگام درك یك موضوع دارا میباشد .

بنظر میآید که این قوانین مختلف ، بنیادی مشترك دارند ، یعنی میل داریم بگوئیم : یـك تحریك مستقیم موجب یك تاثیر میشود ، در صورتیکه ، ایـن تاثیر ، ثابت لایتغیر نیست ، زیرا ممکن است : اولا تابع احوال روحی ما در زمان وقوع باشد ؛ ثانیا از تاثیرات مشابه ، یا غیر مشابهی تبعیت کند که قبلا ما احساس کرده‌ایم . بهرحال ، پیداست هرچه زمان کوتاهتری ازوقوع این تاثیرات گذشته باشد ، نیروی آنها در تغییر ، زیادتر خواهد بود .

همچنانکه همه میدانند تاثیرات روشنائی برای مدتی روی قرنیه باقی میماند ،

همانطورهم ، باید بقاء نسبهٔ طولانی تاثیرات را درضمیر خود ، بحساب بیاوریم .

اکنون اگر از نظر تاثیری کـه یك تحریك خارجی درما میکند مطالعه کنیم،می بینیم حال ما همیشه تحت تاثیر آن یك تحریك باقی نمی‌مانـد ، یعنی وقتی تحریك جدیدی ایجاد میشود حال ما نیز تغییرپیدا میکند ، بنابراین ، حال ثابتی برای ما میسر نیست ، زیرا این تاثیرات سبب تحریکاتی جدید و موقتی میگردند .

اینها نکات بسیارمهمی هستند که درمطالعه لذت جسمانی باید در نظر گرفت .

* * *

## ۲ ـ طریقه‌های عمل

همه جا در این کتاب نقشهٔ طریقه‌های عمل را ، جهت مطالعه تجربی لـذات زیباشناسی،از شیوهٔ کار فشنر که متضمن سه طریقهٔ ذیل است اقتباس کرده‌ایم: طریقهٔ انتخاب ـ طریقهٔ ساختمان ـ و طریقهٔ دقت در اشیاء معمولی .

**طریقهٔ انتخاب** ـ شامل انتخاب کردن بهترین موضوع از میان موضوعهای نموده شده به اتکاء تجربه میباشد ؛ مثلا : عده‌ای باید از میان مربع مستطیل ها یـا اشکال بیضی که دارای تناسب های مختلف هستند یکی راانتخاب کنند ، نتیجه وقتی بدست می‌آید که منتخب اکثریت معلوم شود . این آزمایشات و تجربیات مکرر در مکرر بوسیلهٔ **فشنر** و **ویتمر**(۱) و **فانچیولی**(۲) وکسان دیگر انجام شده است .

**طریقهٔ ساختمان** ـ دراین طریقه ازگروهی تقاضا میشودکه بادست ، درنهایت آزادی و راحتی ، و با تناسبی معین ، شکل ساده‌ای را آنچنان بسازندکـه بتواند بطورمطلوب ورضایت بخش منظوریا موضوعی راکه برای مطالعه درنظر گرفته‌اند برساند . این طریقه هم بوسیلهٔ پی‌یرس(۱) معمول گشته ، ولی نتیجه‌اش چندان رضایت بخش نبوده است .

**طریقهٔ دقت در اشیاء معمولی** ـ این طریقه شامل ثبت نمودن خواص تناسب ، فرمها وغیره است ؛ ومعمولا اشیاء عینی را ازنظرقشنگی یا مخصوصاً ازنظرزیبائی انتخاب میکنند ( مثل تابلو ) . این طریقه نیز بوسیله فشنر در موارد عدیده مورد پژوهش قرار گرفته است .

---

۱ ـ Witmer    ۲ ـ Fanciulli    ۳ ـ Pierce

## ۴ ـ نتیجه گیری

باید اذعان کرد که نتایج صریح زیباشناسی تجربی ، بسیار ناچیز هستند ، و فقط بچند امتیاز اشکار در موضوع فرم مربع مستطیل ، که به « بخش طلائی(۱) معروف میباشدمحدودمیشوند، بدین‌معناهر گاه که‌چشم در برابردوطول‌قرارمیگیرد اینطور بنظر میآید که همیشه امتیاز را بطولی میدهد که متکی به این نسبت است « $\frac{A}{A+B} = \frac{A}{B}$ که میشود $\frac{A}{B}$ » لیکن چنین بنظر میآید : باوجود امتیاز ، یـا برتری ثابتی که در بیشتر از آزمایشات باین نسبت داده‌اند ، بـازهم مواردی پیش

۱ ـ مترجم ، توضیح جامعی‌را دراینباره سودمند میداند . لیکن بخاطراحتراز ازتطویل کلام تا آنجا به توجیه این نکته‌میپردازد که تا حدی خواننده را در ادراك مطالب‌یاری میکند : اگریك خط مستقیم را بدو بخش مختلف چنان تقسیم کنیم که نسبت قسمت بزرگتر بقسمت کوچکتر مانند نسبت بزرگتر بمجموع آن‌دو قسمت باشدچنین بخشی رادرقیاس باقسمتهای‌مختلف‌دیگر « بخش طلائی » یا Section D'or تقسیمات آن خط گویند . . این انتخاب‌میتواندرمورد‌تمام‌اشیاء‌حتی‌اصوات نیز عملی شود ؛ مثلا مربع مستطیلی رادرنظر بگیرید که یك ضلع آن۵۳ سانتیمتر ، و ضلع‌دیگرش۳۳ سانتیمتراست اگرمربع‌هائی ازاین‌مستطیل‌استخراج کنیم هرضلع‌اولین‌مربع‌آن۳۳سانتیمتر و مستطیلی که باقی میماند۳۳ × ۲۰ سانتیمترخواهدبود اکنون بازهم‌ازاین‌مستطیل،مربع‌دیگری در میآوریم که بالطبع هر ضلع آن ۲۰ سانتیمتر و مستطیلی که باقی میماند ۱۳ × ۲۰ سانتیمتر میباشد . بـار دیگراین عمل را تکرارمیکنیم بالنتیجه مربعی که هرضلع آن ۱۳ ، و مستطیلی‌که ۷ × ۱۳سانتیمتر است بدست میآوریم . حال اگر این کار را تا حد امکان ادامه بدهیم و سپس میان ایـن مربعها که از مستطیل اولیه درآمده‌اند دوایری مماس با اضلاع هر مربع بکشیم ، خمیدگیهائی مارپیچی (اسپیرال) بوجود میآیند که شخصیت بخش طلائی را اشکار میسازند ؛ این حرکت یـا گردش مارپیچی در طبیعت بطور وفور یافت میشود : درگل ، صدف ، برگ و موج و غیره‌آن را میتوان مشاهده کرد ، همین است که یونانیها دریافته و از آن جهت ساختن کار های تزیینی الهام‌گرفته‌اند . . . اکنون‌اگربخواهیم‌این بخش طلائی‌را بااعدادهم‌نشان‌بدهیم به‌عدد ۱/۶۱۸۰ برمیخوریم ، که در اینجا عدد یك نمایندهٔ‌مربع،وعدد ۰/۶۱۸۰معرف‌عرض مستطیل‌باقیمانده‌میباشد.

این بخش طلائی را در موسیقی نیز میتوان یافت ، و آن « فاصله‌ایست اندکی کمتر از «ششم بزرگ» وکمی‌زیادتراز «ششم کوچك» ( زیباشناسی موسیقی از شارل‌لالو - ص ۵٤ ) . منتهی چون در موسیقی معتدل شدهٔ‌کنونی اروپائی ، چنین فاصله‌ای وجود ندارد ، دانشمندان از ایـن جزئی اختلاف صرفنظر کرده و بهترین فاصله موسیقی را « ششم بزرگ » و معکوس آن « سوم بزرگ » اختیارکرده‌اند، ولی‌خوشبختانه « درموسیقی مشرق زمین ، این‌عالیترین‌فاصله، یا به بیان دیگر این بخش طلائی بطورطبیعی‌موجودهست،وآن« ششم‌نیم‌بزرگ»ومعکوسش «سوم نیم‌بزرگ»میباشدکه‌گام « سه‌گاه »را تشکیل‌میدهد،این‌همان گامیست که‌مترجم،دررسالهٔ «موسیقی ربع پرده » خود ، بعنوان‌پایه‌واساس‌آکورد ۲٤ صوتی‌گرفته است ، وباید‌گفت ازهمینجا تئوری موسیقی ربع پردهٔ معتدل شدهٔ ما ، ریشه میگیرد . وسعت شگرف ، تنوع و بلاغت والوان ویژه‌ای که این فاصله بموسیقی ما می‌بخشد ، بحثی‌استکه بموقع خود درکتاب موسیقی علمی خواهدآمد .

آمده است که انتخاب اشخاص،چه در نسبت دو ضلع تابلو ، چه در نسبت درون تابلو چه در نسبت حجم عمده اشیاء معمولی ، چیزی سوای نسبت فوق الاشاره بوده است .

علاوه براین ، در زیباشناسی تجربی ، موارد عمده‌ای یافت میشود که غیرقابل اندازه گیری هستند،مانند:قانون تشدید،قانون تضاد،قانون ترقی زیباشناسی،وحتی قانون عادت با تمام فرمهای آن که جملگی،یا تحت نفوذ تاثیرات جسمانی ما میباشند یا مقید بقواعدموجود یاخلق الساعهٔ ساخته‌های هنری هستند.ـ بهرحال بیان مشروح رادراین باره میتوانیم ازطریق تکنیك تمام هنرهاپیدا کنیم ، مانند : ترکیب ( کمپوزیسیون ) در هنرهای بصری ، و نوا سازی و آرمنی (هم آهنگی) درهنرهای مصوت .

بطور مثال ، در بارهٔ قواعد هم آهنگی میتوان گفت : این قواعد صرفنظر ازهردلیل ، چیزی جز قوانین تجربی پسند یا ناپسند آمدن مستقیم صدائی بگوش نیست : اگرمشاهده میشود که آن قواعد به نیکوئی برقرار گشته‌اند ، برای آنستکه بقوانین مختلف زیباشناسی متکی هستند ، و باید متوجه بود که همین قوانین درموقع خود بر اثر تجربه بوجود آمده‌اند .

همچنانکه بنظر میآید ، نتایج مستقیم زیبا شناسی تجربی میباید قاعدهٔ ناچیز باشند ، همانطورهم باید آرزومند باشیم که نتایج اصول مذکور در فوق نیز ، مورد مطالعه قرار گرفته به بحث و فحص نهاده شوند . زیرا ، چون هنرمندان باین کارها نمی پردازند و بمکاشفه خاص خودشان و تعلیماتی که استادان هر فن عملا داده‌اند محدود هستند،در اینصورت چنانچه ما بتوانیم اصولی برای زیباشناسی تألیف کنیم که بر کلیه هنرها منطبق گردد مسلماً صرفه جوئی ذیقیمتی در اوقات گرانبهای هنرمندان خواهد شد،و بدینطریق وسایل عملی درستی تحت‌اختیارشان قرارخواهد گرفت.ـ درحقیقت،این یکرشته تکنیك هنریست که‌روی آن تابحال کاری انجام نشده‌است.

گذشته از مطالبی صریح که بیان شد ، چنین استنباط میگردد که : چون هم فلاسفه معطوف بروانشناسی است علیهذا بزیباشناسی تجربی توجهی نشان نمیدهند وبطور کلی بحث‌دراین‌مقوله رافعلامسکوت گذارده‌اند؛شاید هم عیب بزرگی دراین کار نباشد : زیرا خیال نمی کنیم مطالعهٔ زیبا شناسی تجربی ، بر طبق مفهوم کنونی که منحصراً ارتباط بمطالعه لذات مستقیم ، بامشاهدهٔ فلان فرم ، یا فلان رنك یا فلان صوت دارد ، بتواند پاسخی به آمال ما بدهد .

# فصل چهارم

## عناصر بلیغ : عناصر مجتمع

همینکه از حدود مطالعهٔ خشنودی‌ها یا ناخشنودی‌های مستقیم و ساده ، که معلول یك رنك یا یك صوت میباشند خارج بشویم ، مسئلهٔ غامضی در برابرمان نمودار خواهد گشت ؛ یعنی : بمجرد اینکه ازعنصر خشنودی های خودچشم پوشی کنیم ، در ساخته‌هائیکه زیبا نامیده‌شده‌اند ، یادرمنظورهای زیبا ، بکلافی سردرهم وپیچیده برخوردخواهیم کرد . یا به بیان دیگر : احساسات ، هیجانها ، لذاید عقلی و معنوی و تحسین بخاطر سبب‌هائیکه بنظرمان متفاوت و گوناگون آمده‌اند مواجه خواهیم شد . ــ نمونه های ذیل مبین نکات فوق است :

از مشاهدهٔ یك صحنهٔ نمایش چنان بهیجان‌میآئیم که گریه می کنیم و آنرا زیبا مینامیم ــ یك شب کوهستان ، چنان ما را به اندیشه وتعمق و امیدارد که بر اثر آن ، تاثیربی‌شائبه زیبائی را در مییابیم ــ در برابر یك « اوفورت » (۱) از راهبران چنان مجذوب میشویم که بی اختیار مدتی بتحسین زیبائی آن میپردازیم .

اکنون به اتکاء تفکر واندیشه،این قلمرو جدید احساسات راتجزیه وتفکیك میکنیم .

بخاطر دارید که پاره‌ئی از احوال زیبا شناسی مربوط به لذاید جسمانی بود و ما بدون اعتنا به اینکه کدامیك از آنها برای کاراکتر زیباشناسی عکس‌العمل ما ،مفیدمیباشند آنها را از یکدیگر مجزا کردیم ؛ در اینجا هم بهمین شیوه اقدام میکنیم ؛ زیرا در این مورد نیز مسلم است پاره‌ئی ازاحوال زیباشناسی ما وابسته به تغیراتیست که این احوال عاطفتی یا مهرانگیز ایجاد میکنند .

مثلا : براثر مشاهدهٔ یکی از تراژدیهای زیباومهیج راسین(۲) یا تماشای یکی

---

۱ ــ Eau Forte یك شیوه نقاشی است که باتیزاب ترسیم میشود .

۲ ــ Racine

از نمایشنامه‌های **باتای**(۱) ( دریك تأتر مدرن ) حال رقت و تأثری بما دست‌میدهد، و احساساتی را باشدت خاصی درك میکنیم ؛ شك نیست تأثیری کـه از زیبائی ژرف آن نمایشنامه دریافت میداریم کاملا مستقل و منفرد نمیباشد ، بلکه ارتباط ووابستگی بچگونگی بیدار شدن احساساتمان دارد .

تعلق ، ترس ، ترحم ، اندوه وشادی ، وهر گونه احساسی که‌بوسیله‌یك‌ساختهٔ هنری یا یك منظور ، بیدار گردد ، همانستکه ما زیبا خواهیم نامید .

حال ببینیم چگونـه باید با مشکل روبرو شد ؛ و عناصر ساخته هـا ، یـا منظورهائیکه تأثیرشان آشکارا متوجه این قلمرو عاطفتی میگردند ، کدام هستند ؟

کوشش میکنیم از ساده به بغرنج برویم ، یعنی سعی میکنیم از خیلی پائین یابه بیان دیگر از واقعیت مادی مطالعه را آغاز نمائیم .

خلاصه : میخواهیم ببینیم وقتی با یك ساختهٔ‌هنری روبروشدیم ، نخست چـه ادراك‌میکنیم ؟ وچطور میشود که وجدانمان بیدار میگردد؟

کاملا پیداست که مقدم برهرچیز، ما بوسیلهٔ چشم یاگوش، خطوط ورنگ و اصوات راتشخیص‌میدهیم ، دراینجا هرلذتی که بمادست بدهد مستقیم است ، وبالکل برکنار از هر خاطره یا حافظه و هر معنا وهر اشتراکی میباشد .

پس ، فعلا هدف ما محدود به مطالعهٔ این لذت میشود ، یعنی لذتی که مثلا : بر اثرخواندن یك نوشته در زبانی که معنای آنرا نمیدانیم در ما ایجاد میگردد ، و یا شعفی که از مشاهدهٔ یك تابلوی واژگون درما بظهورمیرسد .

ازاین قسمت که بگذریم ، بموارد دستهٔ دوم میرسیم ؛ وآن هنگامی است که علاوه بر صدای‌کلمات ، به معانی آنها ، چگونگی ترکیبشان ، ویا به تـاثیر خود اصوات واثر توالی آنها ، ویا به تاثیر خود رنگها و خویشاوندیشان توجه میکنیم در اینجاست که منظورها ، گذشته از تاثیری که بطور مستقیم در وجود ما میکنند انعکاس ادراك آنها نیز در ما آغاز میگردند ؛ زیرا یقیناً آنچه موجب میشود مـا عکس العملی‌از تظاهرات آن منظورها نشان بدهیم ، عناصری هستند وابسته بهم ، که میتوانند مربوط به احوال عاطفتی ما باشند .

ازاینرو ، هدف دیگر ما آنستکه : این‌وابستگی‌ها وارتباطات راکه اساس

---

۱ - Bataille

و مبنای طرق بلاغت میباشند مورد مطالعه قرار بدهیم .

مقدمة نظری، به لغات میافکنیم ؛ این الفاظ ، واصواتشان ازدیرزمان درخاطر ما با تصاویری هم آهنك و وابسته بوده‌اند ؛ یعنی بمحض اینکه این لغات بگوش ما میرسند ، بدون هیچ واسطه رژهٔ این تصاویر نیز درذهن ماآغازمیشوند . . . گفتگوی ما در اینجا ، به‌خاطرهمین لغات و تصاویری است که افادهٔ **معنای** آنها را میکنند .

لغات هرزبان ، معمولا منطبق باتصاویریست کاملا صریح ، یعنی ، واجد معانی اشکاری‌میباشند .

بهمین جهت ، برخی از خطوط ، و بعضی از توالی آنها ، در ذهن ما منطبق با تصویری میشود ، و یا اینکه نقش فلان شکل ، یا فلان حیوان ، یا فلان دورنما را در خاطرمان خطور میدهد . دراینجا نقش انگیزی به **معنا**(۱) تعبیر نمیشود ، بلکه عنوان تقلید یا **تولید مثل**(۲) را پیدا میکند .

گاهی هم ممکن است یك قسمت از اندام انسانی ، یا بخشی از یك دور نما که تا کنون حتی نظیرش را هم هرگز ندیده‌ایم به ذهن ما خطور دهد ؛ یعنی مشاهدهٔ این خطوط و الوان ، و مقایسه اینکه با خاطرات دیگرمان میکنیم ، موجب شود که این اندام یا این دورنما در خاطرما نقش ببندد . در این باره عنوان **اشتراك بوسیله تقلید یا تولید مثل** (۳) را بآن میدهیم .

درمرحلهٔ سوم ، اشتراك دقیقتری پیش‌میآید که عبارتست از : **اشتراك بوسیلهٔ تذکار** .(٤)

جهت دریافت این موضوع ، خوبست تعدادی نوت موسیقی ( درحدود سه یا چهار نوت)رادروزنی معین وفواصلی معلوم در نظر بگیریم . پیداست برخی ازتوالی این نوتها ممکن است برای ماشباهت به ناله،و بعضی شباهت به رجزخوانی ، و معدودی شباهت به شکوه‌خفی داشته‌باشد . دراینجا وجود اشتراك حتمی است . ولی اشتراکی است مبهم وغیر صریح ، یعنی میتوان گفت صدای این نوتها به یکنوع صدا یاخاطره صدا بیشتر شباهت دارد تا واقعاً یك صدای صریح و واقعی ؛ پس :**اشتراك بوسیله تذکار** در این مورد عنوانیست بسیار مناسب .

---

Signification – ۱ Reproduction – ۲

L'Association Par Reproduction – ۳ L'Association Par Evocation – ٤

این سه مرحله، اساس عمدهٔ فرمهای بلاغتی را تشکیل میدهند. ـ هر یك از این عناصر متحد، یا بلیغ، میتواند همانطور که قبلا هم اشاره کردیم **مشترکا** برما تاثیر مستقیم بگذارد. علیهذا، چون عمل آنها دسته‌جمعی، یعنی **بالاشتراك میباشد**، پس عنوان **عناصر گروهی**(۱) را به آنها میدهیم.

اکنون اندکی فراتر میرویم، و از نزدیکتر **عناصر گروهی** را مطالعه میکنیم.

دراین مطالعه هرچه عنصر باین عنوان بیابیم، وآنهارا ازعناصردیگر تفکیك کنیم، همان است که **وسایل بلاغتی** نام نهاده‌ایم، و هویداست، آنگاه بشناسائی آنها توفیق خواهیم یافت، که به نیکوئی بتوانیم در بارهٔ **طبیعت و وسایل عمل**، و تأثیرآنها یك پژوهش دقیق بنمائیم.

نخست لازم است توجهی به این نکته بکنیم که: هر گاه کسی بخواهد مطلبی را برای کس دیگر بیان کند، ویااینکه اندیشه‌ای را بدیگری انتقال دهد، همیشه از همین وسیله، یا همین طریقهٔ بلاغت استفاده خواهد کرد. یعنی: معانی لغات علی‌الخصوص، و تصاویری که همیشه اختصاص بصدای یك کلمه دارند، اساس کار او در تفهیم قرارخواهند گرفت.

پیداست که اگر احیاناً این موارد، جهت انتقال اندیشهٔ تازه‌ای کافی نباشند، لااقل خواهند توانست برای هراندیشه بیان شده، یا هرعلم (باتمام فرمهای بلاغتی وعقلائی آن) کافی ووافی باشند؛ ولی‌مبرهن است که مورد اخیر نمیتواند موضوع خاصی برای زیباشناسی قرار بگیرد، بلکه ممکن است خواص آن، در پاره‌ای موارد، آنهم تحت شرایطی، بزیبا شناسی ملحق گردد.

اکنون متوجه میشویم: فقط درهنر وساختهٔ آدمی‌نیست که با چنین عناصری برخورد میکنیم، بلکه بعضی از مناظر هستند که خود بخود بلیغ میباشند؛ فرض کنید در برابر منظره‌ای قرار گرفته‌ایم که لخت، عقیم بدون درخت و مستور از سنگ است؛ یا اینکه در کوهستانی، در برابر گردنه یا گداری واقع گشته‌ایم، تاثیری که اینها در ما میکنند نمیتوان گفت منحصراً احساس مأخوذه ازطبیعت است، بلکه دراین‌موارد عناصری که فعالیت مستقیم دارند، عناصری‌میباشند که موجب تحریك

---

(۱) Éléments - Groupes

حس غم ، ویا حتی وحشت ما میگردند . ـ اشباح درختان عریان و بدون برگ غالباً از جهات ذیل بلیغ میباشند : اگرشاخه‌ها بسوی آسمان متمایل باشند حالتی استغاثه آمیز دارند ، چنانکه بطور افقی قرار گرفته باشند حکایت از حس رأفت و حمایت میکنند . و احیاناً اگرهمچون بید مجنون خمیده باشند مبین اندوه و سرافکندگی هستند .

در چنین موارد ، مراد ما از عناصر مستقیم آنهائیست که از تجربیات و یا خاطرات آدمی بوام گرفته شده و مستقیماً بوسیلهٔ تذکارها و اشتراکهای مبهم ، و خاطره‌هائی که دربرخورد با چنین خطوط ، یاگروهی از این خطها ، درما بیدار میشوند ، بر ما تاثیر می کنند .

ما اصرار داریم بازهم این‌موضوع‌را تصریح کنیم‌ومعین‌سازیم که : اگرتحت عنوان عناصر گروهی، مجموعه‌های بلیغ مشترکی‌را که در منظورهای زیبا دیده میشوند گرد آوری میکنیم ، منحصراً **ازجهت‌تحلیل زیباشناسی‌میباشد** . نمایشات هیجانها، تطوری که‌بوسیلهٔ نمایشات درما ایجاد هیجان‌میکند ، زبان ، تداعی‌معانی‌و قوانین آن ، قلمروهای وسیعی هستند که مشروحاً مورد مطالعه قرار گرفته‌اند ، و چون دراینجا خارج ازموضوع میباشد و فعلا مطرح مطالعه نیست ازآنها صرفنظر میکنیم‌ومنحصراً‌پژوهش‌خود را محدود به آزمایش عناصر بلاغتی میکنیم که در منظورهای زیبا موجود میباشند . بموازات این پژوهش ، مطالعهٔ ما بعناصر دیگری نیزمحدود میگردد که جزبه اتکاء تاثیرات مستقیم دسته جمعیشان ، نمیتوانند دراینجا گردآیند ؛ صفت این عناصرآنستکه ، احوال‌زیباشناسی‌راکه خود ایجاد کرده‌اند ، تغیرمیدهند . اینها ، از نظرعمل مشترك ومستقیمی که دارند**گروهی** هستند ، لیکن در عین حال ، خودشان عناصری از یك گروه میباشند ؛ چنانکه بعداً خواهیم دید ، اگر تحت این عنوان ، این عناصر بتوانند تاثیری ببخشند که ما قادر بدرك‌آن باشیم گوئیم ، قابلیت ایجاد یکنوع زیبائی را ازمیان‌گروه خود دارا هستند .

☆ ☆ ☆

## طبیعت وسایل بلاغت

درمحاورات یا مکاتبات است که ما قادریم وجوه اشتراك را بوسیلهٔ مفهومی

که‌دارند دریابیم ؛ در صورتیکه ا در از این الفاظ صرفنظر نمائیم ، باید اقرار کنیم مطلقاً علاماتی وجود ندارند که بتوانند بدون چون وچرا بتصاویری صریح و ثابت متکی و مربوط باشند . چنانچه برخی از علامات فرضی ریاضی را مستثنی کنیم ، خواهیم دید به نیروی تعبیرها ، یا معانی الفاظ است که تمام رشته‌های کلام ، یعنی شعر و ادبیات تحصیل بلاغت میکنند .

در صفحات آتی ، ملاحظه خواهیم کرد که : برای نمودار کردن یك اندیشه ، یك احساس‌یایك هیجان، وسایل گوناگون‌دیگری‌موجود میباشند که‌آنها نیزمتکی به کلمات هستند ، و همچنین خواهیم دید هر دانشی ، یا هر انتقال اندیشه‌ای از یـك انسان به انسانی دیگر جز بوسیلهٔ معانی کلمات انجام پذیر نخواهد بود .

بنا بگفتهٔ **هانری دولاکروا** : « کلام وابسته به‌بیان هیجانهاست که گاهی نام آنرا زبان طبیعی نهاده‌اند- کلام، جوهرخود رااحتمالا مدیون همین‌هیجانها میباشد یعنی متکی به اصواتیست کـه الفاظ را تشکیل میدهند ، یا حرکات و اطواریستکه گاهی ، بیاری بیان میشنابند وزمانی بجای آن افادهٔ معنا میکنند ؛ مختصر آنکه ، کلام یکی از شرایط اساسی خود را که عبارت از ابراز خود بخود احساسات و نیازمندیها میباشد ، مدیون بیان هیجانهاست »

تقلید یا تولید مثل، معمولا نقطهٔ حرکت خود را از اشتراك فرمهای خارجی اشیاء و منظورها میگیرد ؛ تقلید ، سبب میشود که این اشتراك فرمها به بلاغت یـا رسائی منظورها مرتبط گردند .

اینها ، در هنرهای تقلیدی مانند : نقاشی ، حجاری وطراحی - و درهنرهای نمایشی مانند : البسه، دکور ، حرکات هنرپیشگان ( که درواقع عنصر افزوده‌ای بر عناصر حاصله از کلام میباشد ) و همچنین درهنرمستقیم تقلید،یعنی فن سینما ، مبانی ومآخذ طرق بلاغت میباشند .

لیکن ، بنابرآنچه گفته شد ، تذکار ، یکنوع اشتراك بسیار دقیقتریست که در هنرهای غیر تقلیدی مانند : موسیقی و رقص مبنی و اساس طرق بـلاغت را تشکیل میدهد . از این گذشته حتی ممکن است تذکار در برخی ازهنرهای تقلیدی مانند : حجاری و طراحی بدون رنك ( که درآنها تذکار بر تقلید برتری دارد ) و معماری

وهنر های تزیینی ازهرقسم ، که بالاختصار هنرهای « مبهم » نامیده میشوند ، پایه و اساس بلاغت باشد .

اکنون طبیعت یاجوهر تذکار را که درحقیقت مهمتر از آنستکه درزیباشناسی فرض کرده اند از نزدیك مورد مطالعه قرار میدهیم .

بطور خلاصه باید بگوئیم : تذکار ، ازطریقی مبهم وغیرصریح ، میان پاره‌ای ازدریافتهای معین ومتوالی ، مانند اصوات ، رنگها ، الوان وخطوط ، وبرخی ازاحوال روحی ، که مولود دریافتهای متوالی میباشند همبستگی واتحاد برقرارمیکند . مثلا : آنگاه که آسمان خاکستری فام یك دورنما را مینگریم اندوهی را بیاد میآوریم وقتی رقاصی را می بینیم که درهنگام ایفای نقش نیایش دست بر آسمان برداشته است ، رنجی را تذکار میکنیم - ساده تر بگوئیم همچنانکه پیش از اینهم یاد کردیم ، آنگاه که شاخه‌های درختی را در حالات گوناگون یعنی بالا رونده ، افقی و یا خمیده مشاهده میکنیم در هر مورد حالتی را تذکار مینمائیم .

این تذکارها که درزندگی جاری ما همیشگی وجاویدان میباشند غالبا بدون تفکر ایجاد میگردند . بهمین مناسبت ، اعتقاد داریم که بایدآنها را بعنوان یك عمل مکانیکی یا غیر ارادی تلقی کنیم .

همانطور که ازمشاهدهٔ یك تصویرمفرح بی اختیارشادمان میشویم ویابالعکس از دیدن نقشی هر اسناك متوحش میگردیم ، همانطورهم ، توالی فلان اصوات یا فلان خطوط ؛ ممکن است خود بخود تاثیراتی خوش یا ناخوش در مابنماید .

در صنعت معماری ، دیوارهای بی روزنه یا پنجره ، بی تأمل ریاضت ، وقار و یا حزن و میشومی را بخاطر میآورند . برجهای کلیسائیکه سر به آسمان کشیده‌اند چنان بیننده را حالی روحانی وایده آلی میبخشند ، کـه بی اختیار به طیب خاطر از متعلقات دنیوی چشم میپوشد . نمونه‌های بسیارمیتوان دراین زمینه یافت که جملگی مؤید این نکته هستند کـه : تذکار ، یا به بیان فوق الاشاره عمل خود بخود و غیر ارادی ، چیزیست که درتجانس مبهمی ، میان یك عنصر بلیغ و بلاغت یك حال روحی ویا دو یك هیجان ( بنحوی که یك تداعی منظم میان عنصر از یکطرف و هیجان یا حال روحی از طرف دیگر رابنظرآورد ) یافت میشود .

بعقیدهٔ ما ، عمل تداعی بوسیله شباهت ، یعنی تـذکار ، در تمام هنرها بحدی

فراوان است که حتی معمولا تصورش را هم نمیکنند . میتوان گفت ، درهنرهـای تقلیدی نیز تاثیر تذکار فوق‌العاده است ؛ زیـرا مشاهدهٔ یك شباهت دور ، شخصی ، و اتفاقی کافیست که یك سلـسه از تداعی‌ها را درخاطر ، یا در وجدان ما بیدار کند .

وسایل عمل

طرق مختلف بلاغت ، دارای یك وسیله‌عمل میباشند که مشترك میان آنهاست و آن عبارت از : نمایشات و تصاویریست که از نتیجه عمل بلاغت درخاطر ما حاصل میگردد ، و سبب میشود ما در برابر منظور یـا ساختهٔ مورد نظر ابراز احساسات بکنیم .

پیداست اعتیاد به معانی الفاظ ( یا طریقهٔ بیان بسیاری از لغات عادی ) سبب میشود که غالب اشتراکهای ثانوی ، تضعیف گردند ، مثلا : استعمال مداوم یك لفظ رفته رفته معانی مشترك دیگرش را محدود کرده جز چند اشتراك بسیار صریح که در واقع معانی آشکار آن لفظ میباشند چیز دیگری بـرای ما باقی نمیگذارد . از طرف دیگر ، بسیاری‌از کلمات ، حکم کلیدی راپیدا کرده‌اند که بچندین قفل‌میخورد یعنی دارای اشتراك معانی متعدد ولی ضعیف میباشند ، برای مرتفع کردن این عیب لازم است دوباره بجمع‌آوری تصاویری که واجد معنا هستند ، یعنی بـه گردآوری لغاتی پرداخت که بمحض ظهور در جمله‌ای، بحدی بجا وبلیغ باشند که بتوانند فلان هیجان یا فلان احساس ، و حتی فلان دگرگونی حال را در ما موجب شوند .

مثلا : قسمتی‌از کتاب **باغ‌شکنجه‌ها**(۱) تالیف **او . میر بو** (۲) را که نمایش آن بی‌اندازه نفرت‌آوراست در نظر میگیریم - دراین اثر ، لغات متعارف و معمولی عمداً چنان استعمال‌شده‌اند که خواننده را بی‌اختیار به تهوع میاندازد؛ بنظرما همین نکته میتواند حد اکثر تاثیر مستقیم عناصر گروهی را ثابت کند .

ولی برعکس ، اشتراکهائی که بوسیله تقلید یا تولید مثل و تـذکار حاصل میشوند ، توانگریشان کاملا محفوظ و همیشگی است ( زیرا با اعتیاد ، اشتراکهای ثـانویشان تضعیف نمیگردند . مترجم ) . یقین است آنچه تقلید نتایج ، وحتی تقلید نتایج خصوصی و تاحدی احوال عاطفتی ، یا منظورها راسبب میگردد ، همین گونه

O. Mirbeau – ۲     Jardin Des Supplices – ۱

طرق بلاغتی میباشند .

یك صحنهٔ واقعی تاثرانگیز ، ما را برقت میآورد؛ ولی میدانیم که صحنه‌های تاثرآور ، نادر هستند و احتمال مشاهده آنها بسیار ضعیف است، درصورتیکه بالعکس خلق کردن صحنه‌هائی نظیر آنها که درموقع فراغت بتوانند ما را برقت بیاورند بوسیلهٔ تقلید و تذکار امکان پذیر میباشد .

دراین زمینه توجه شما را باین نکته جلب میکنیم : اگرما ازعناصر گروهی سخن میگوئیم نه‌ازعناصر فردی، برای اینستکه عناصر شیوه‌های سخنوری( که‌عبارت از کلمات ، اصوات و غیره میباشند) خودشان قادر نه‌برای ورود به گروه‌های بلاغتی بخودی خود و از جهات مختلف دورهم جمع شوند .

مثلا : معطوف به همین معناست که ما میتوانیم فلان صحنه ، یا فلان منظور را بوسیله عناصر معنا ( یعنی الفاظ) تذکار یاتقلید کنیم . و یا قادریم که با ترسیم فلان دسته از خطوط ، یا تقلید فلان‌دسته ازاصوات، به تقلید منظوری نائل آئیم که خود آن منظور تذکار دهنده یا تقلید کنندهٔ فلان حالت روحی است .

ازاینرو می‌بینیم که در میان عناصر گروهی، وجود ترکیباتی بسیار پیچیده و فوق‌العاده متفاوت امکان پذیر است .

و بطور وضوع مشاهده می کنیم همین ترکیبات هستند که بهرهٔ آنها سبب ایجاد کاملترین و متنوع‌ترین طرق بلاغت در اندیشه ، وهیجان انسانی میگردند .

## تأثیرات وسایل گروهی

چنانکه ملاحظه شد ، طرق بلاغت در زمینهٔ انتقال از کسی بـه دیگری، نـه فقط به جهت نقل دانشها و اندیشه‌هاست . بلکه برای انتقال نتیجهٔ عینی از نمایشات واقعی و موجود، یعنی احساسات وهیجانها نیز میباشد .

بنابراین ، عناصر گروهی ، بوسیلهٔ طرق بلاغت ، مستقیم‌ترین وسیله ایست که هیجانها را میان آدمیان انتقال میدهد . اکنون بسهولت میتوانیم به فواید این انتقال پی ببریم ، زیرا تمام هنرها ازاین عناصر گروهی که درواقع اساس و مبنای کارشان میباشد استفاده میکنند .

از گفتار فوق میتوان چنین بهره گرفت: ما میتوانیم بااین وسایل مختلف، بنابمیل

خود یك حال روحی یا یك حال عاطفتی تازه‌ای در دیگران ایجاد کنیم ؛ ما قادریم هیجان خود را انتقال دهیم ، و یا در دیگری تولید کنیم . ما میتوانیم در صورت تمایل ، فلان حالت روحی ، یا فلان وضع ، یا فلان احساس ، یا هیجان را در کسان دیگر ایجاد و یا تحریك کنیم .

*****

اکنون نکته‌ای که می‌ماند،اینست که ببینیم‌از تمام عوامل،آنهائی که‌براحوال زیباشناسی ما حکومت میکنند کدام ، و چگونه‌اند ؛ زیرا بنـا بر آنچه ارائه شد ، عناصر گروهی ، عناصرهر گونه بلاغتی هستند ، یعنی مبنای‌انتقال احساسات میباشند بنابراین ، باید ببینیم تا چه حدودی آنها در تاثیرات زیباشناسی ما شرکت دارند .

۱ – نخست متوجه میشویم که :

عناصر گروهی مهمترین مقام را در هنر اشغال کرده‌اند .

یعنی در مییابیم که :

بلاغت اساس هنر است

و

طرق بلاغت ، اساس هنرهاست .

بطور کلی ، دریك ساخته هنری ، هنرمند اقدام‌بطرح چیزی میکند و به نیت تبلیغ یاتبیین‌آن چیز ، بنحوی‌ازانحا مجاهدت میورزد . بنابرآزادی که داردبانتخاب عناصری میپردازد که دربیان احساسات وتمایلش وی را یاری میکنند؛ بدین‌مناسبت همواره یکی از طرق بلاغت را اختیار میکند ، زیرا اوبنیکوئی میداند غیرممکن است بدون گردآوردن مواد خاصی که جهت انتقال لازم‌است، بتوان احساس خود ، یامطلب مورد تبلیغ را ( ازهرمقوله که میخواهد باشد) بیان کرد .

بنابراین : مطالعه طرق بلاغت، دیباچهٔ کار زیبا شناسی‌است .

۲ – سپس ، متوجه میشویم که :

احوال زیباشناسی ما ، حتی بوسیلهٔ موادیکه عناصر گروهی انتقال میدهند ، تغییر پذیرند .

برخی از متفکران و زیباشناسان ، زیباشناسی خود را بر احساس و انتقال هیجانها بنیان نهاده‌اند ، یعنی اساس کارشان را برچگونگی انتقال احساساتی از

فردی بدیگری ، ویا اصلا بخود بلاغت قرارداده‌اند .

در حقیقت ، آنچه در قلمرو جسمانی بیان شد دراینجا نیز به نیکوئی مصداق پیدا میکند :

احوال زیباشناسی ما بـه نسبت احساسات و هیجانهائی کـه دریـافت میکنیم دگرگون میشوند ، پس بدین مناسبت مستقل ولایتغیر نیستند ؛ یعنی ایـن احوال زیباشناسی ، همانند یك لذت جسمانی ، ( ازقبیل صدا ورنك که حواس ما بمساعدت یك ساختهٔ هنری آنها را درك میکنند ) تحت تاثیر یك احساس ، یا یك هیجان ( از هرنوع میخواهد باشد ) میتواند لذت ما راشدید یا ضعیف کند ، پس در هردو حال تغیر پذیر میباشد . . دراین مقام میتوان گفت، بازهم دریکی از قلمروهای زیبائی هستیم ویا ممکن است باشیم .

از اینها گذشته ، وجوه تشابه دیگری میان تـولید لذاید جسمانی ، و ایجاد احساسات و هیجانها ، بوسیلهٔ عناصر گروهی موجود میباشند : پـاره‌ئی از عناصر گروهی،مانند صدا ، یـا رنك ، مستقیماً و بلاواسطه بر ماتاثیر میکنند، و همچنانکه یك صدا ، مستقیماً موجب ایجاد یك لذت جسمانی است ، همانطورهم توالی اصواتی که باوزن یا ریتمی‌همراه میباشند ، مستقیما سبب ایجاد هیجان یااحساسی که ماخوذ از تذکار معینی است میگردند . در این مورد نیز ، قرینه و شباهت کامل ، میان این دو نمودموجود میباشد .

باتمام این احوال ، یك اختلاف اساسی وجود دارد : لذاید جسمانی و مستقیم نیازی بهیچگونه تربیت و آزمایش ندارند، ومطلقا دلیلی نمیتوان‌یافت که درمیان آدمیان که تقریبا همانندخلق‌شده‌اند، یکسان نباشند.ـ درصورتیکه برعکس، طرق بلاغت ، بهراندازه‌ازتظاهرات جسمانی ( فریادها ، ناله‌ها وغیره . . . ) دوری جویند نیاز بیك تربیت وآزمایش انسانی دارند ، یعنی : برای اینکه حساس بـه مفهومات یك زبان باشیم، ناگزیریم آن‌زبان‌را فرا بگیریم، ویا اگربخواهیم تحت‌تأثیرفلان‌اثر واقع بشویم ، لازم است قبلا الفتی باآن انرداشته باشیم ، ویااینکه اگربخواهیم در برابر فلان تذکار ، احساساتمـان تحریك شود ، میبایدتجربـهٔ خصوصیمان بتـواند خاطره‌ائی نظیرآنرا بذهنمان خطور دهد . علیهذا :

هر نوع لذتی در قلمرو جسمانی ، طبیعی است

و

هر گونه لذتی درقلمرو بلاغتی، اکتسابی میباشد .

باتمام این سخنان ، هویداست ، اثری که زیبائی یك ساخته درما مینهد در حقیقت مستقل از **خود هیجان** میباشد ، یعنی کاملا بر کنار از هیجان اصلی است که بوسیلهٔ بلاغت در ما ایجاد میگردد . به بیان دیگر : این تــاثیر ، متعلق به زیبائی آن اثری میباشد که **وسایل** بلاغتی (مانند : کلمات، صور ، تقلید، تذکار بوسیلهٔ خطوط ، الوان، الفاظ و اصوات . ) به نیکوترین وجه در آن بکاررفته باشند . بدینجهت ، فقط بااین شرایط و تحت این عنوان است کــه هیجان منتقل گشته ، بر احوال زیباشناسی مــا حکومت میکند ، زیرا اززیبائی ساخته ، یا زیبائی بلاغت است که این هیجان بطور شدید یاضعیف بوجود میآید ؛ و بهمین مناسبت ، درجه شدت یا ضعف آن وابسته بشدت یا ضعف زیبائی اثرمیباشد ؛ ضمنا باید دانست خود هیجان یاخود **حال عاطفتی** واجد هیچ نوع خصوصیت زیباشناسی نیست .

دراین زمینه مثال ذیل به تفهیم مطلب یاری میکند :

یك «آمپرمتر» که در جریان یك سیم برق نهاده شده است با اینکه نمودار کنندهٔ چگونگی جریان برق از نظر شدت یا ضعف و نتیجه‌ای که باید بدهد میباشد بااینحال خودآمپرمتر مطلقا درجریان برق تاثیری ندارد ، همینطورهم خودهیجان یا خود حال عاطفتی مــا بخصوصیات زیباشناسی ما وابسته نیست ، فقط ممکن است شدت هیجانهای انتقال یافته ، حال عاطفتی ما را دگرگون کند و احتمالا در احوال زیبا شناسی ما سهیم بشوند ، زیرا این امــر مربوط به بیش و کمی زیبائی ساخته‌ایست که برما تحمیل میگردد .

***

خلاصه :

ـ عناصر گروهی بوسیلهٔ طرق بلاغت ، جوهر یــا مادهٔ برخی از حالات زیباشناسی ما را انتقال میدهند .

ـ عناصر گروهی موجب انتقال احوال عاطفتی میان آدمیان میشوند .

ـ عناصر گروهی ، به مادهٔ زیبائی ساخته هایا منظورها ، اجازه میدهند که هیجان ، احساس ، و حال عاطفتی را انتقال دهد، البته باشدتی که صریحاً متناسب با زیبائی ساخته یا منظور باشد .

. . . در اینجا نیز مانند قلمرو جسمانی ، هنوز در قلمرو ویژهٔ زیبائی نیستیم زیرا : قلمروهای جسمانی وعاطفتی میتوانند مادهٔ زیبائی باشند، لیکن قلمرو خاص آن نیستند و نمیتوانند هم باشند .

# فصل پنجم

## طبیعت

اجازه میخواهم مطلب مورد لزومی را در اینجا، برسم یك جملهٔ معترضه تحت‌عنوان «احساس طبیعت»(۱) یادآور شوم.

قبلا دیدیم که برخی‌ازمنظورها، بوسیلهٔ عناصر گروهی، میتوانند یك حال روحی یا یك حال عاطفتی، یك هیجان یا یك احساس را بما انتقال دهند؛ مثلا: نمایشنامه نویسی که‌قصد کرده‌است صحنه‌ای هراس‌انگیز بوجود بیاورد، درصورتی از عهده انتقال این ترس بخوانندگان اثرش برخواهد آمد و واقعاً آنها را دچار وحشت خواهد کرد که بتواند با مهارت تمام و قدرت فوق‌العاده، عناصر وحشت را (فقط همانها را) به نیکوئی در برابر دیدهٔ بینندگان نمودار سازد.

سایر احساسات مانند: عشق، میهن پرستی، احساس مهر بر این یا آن شخص، شادی‌وغیره نیز بدینگونه انتقال میبابند-لیکن احساسی‌موجوداست که‌تقریباً آشکارا با احساسات دیگرمتفاوت میباشد، وآن: احساس طبیعت است که غالباً در احوال زیباشناسی‌مادخالت تام‌دارد.- گذشته ازاین، درموردی که‌این‌احساس شدت مییابد، بی اختیار و بنابرعادت، منظوری را که سبب ایجاد چنین احساسی در ما گشته است زیبا مینامیم، این خود یك مورد کاملا ویژه است.

مثلا: اگر نمایشنامه‌ای موجب‌ترس شما شود، خواهیدگفت: هراس انگیز است.

اگرقهرمان‌داستانی‌علاقه‌ای‌درشماایجاد کندخواهیدگفت: چه‌مهرانگیزاست. لیکن اگر دربرابر یك‌آفتاب غروب، یا تابلوئی ازیك آفتاب غروب، یایك دکور تآتر، احساس شدید طبیعت را کردید، آنگاه خواهیدگفت: چه زیباست. زیرا احساس طبیعت، متضمن چیزی بسیار کلی‌تر از سایر احساسات است.

اینك به آزمایش این احساس که در بسیاری از احوال زیباشناسی ما دخالت

۱ ــ غرض «احساس مأخوذه از طبیعت» میباشدکه در این کتاب همه جا بطرز فوق تلخیص شده است. مترجم

دارد و تاثیر مستقیمش آنستکه منظور هائی را که موجد آنست زیبا مینامیم ، میپردازیم .

*****

یکبار دیگر به لیست منظورهای زیبا نظر می‌افکنیم :یك شامگاه زیبا - يك كوه زیبا - يك گندم زار زیبا - يك دور نمای زیبا - يك زن زیبا - اینها همه منظور هائی هستند که عنصر « طبیعت » در آنها نقشی را ایفا میکند ؛ و بهمان نسبت که این عنصر تغیر مییابد ، آنها هم دگر گون میشوند .

ما معتقدیم منظورهای دیگری نیز همچون : يك سمفونی زیبا - کتابی زیبا و کرداری زیبا یافت میشوند که مقدمتاً خیال می کنیم آنها بطور مستقیم از طبیعت چیزقابلی اخذنکرده‌اند، بنابراین، نتیجه‌میگیریم که: احساس طبیعت يك امر ضروری برای زیباشناسی نیست ، وخودش مخلوط با لذات زیباشناسی میباشد .

ببینیم طبیعت ، چه دخالتی دارد ؟ وقتی در برابر طبیعت ، طبیعت عریان ، طبیعت بی انباز قرار میگیریم چه احساس میکنیم ؟

نخست ، يك مورد بسیار سادهٔ آنرا مورد مطالعه قرار میدهیم .

بخاطر تمرکز افکار وجمعیت خاطر ، فرض میکنیم در گذرگاه جبال مرتفعی یکه وتنها قرار گرفته‌ایم .

چنانچه ، شخص حساسی باشیم ، هیجان شدیدی را احساس خواهیم کرد ، و همینکه بتدریج هراسمان زایل شد ، گوئیم : مجذوب منظوریکه در برابرمان قرار گرفته‌است گشته‌ایم، یعنی مشاهده‌میکنیم آن‌منظور درآنحالت افکارمارا بسوی جهان ، و عظمت وحدود مافوق‌التصورش هدایت میکند؛ در این‌هنگام‌استکه مادر نهایت شوق و رغبت ، خصیصه‌های حقیر وبی‌مقدار خود را رها میسازیم تابه کلیات توجه پیدا کنیم .

این احساس ویژه را ، احساس طبیعت نام مینهیم ، و اگر بخواهیم صحیح‌تر تسمیه شود ، بهتر آنست آنرا احساس موجودیت طبیعت ، یااحساس متافیزیك طبیعت نام بگذاریم . - این احساس خالصی است که با هیچ چیز آمیخته نمیگردد ، فقط ، طبیعت ، منحصراً ،خودطبیعت ، تنها جوهر (یااریژینال) طبیعت است که میتواند این احساس را بشدیدترین وجه تفویض ما کند .

اکنون ببینیم : طبیعت چیست ؟

این عنوان ، به جهان ، بجهانی که خارج از انسان موجود میباشد ( بدون توجه به استنباط آدمی . ) اطلاق میگردد .

انسان ، خود سهمی از طبیعت است، قوانین یا نوامیسی هم که وی را رهبری میکنند خود ، جزئی از طبیعت محسوب میشوند ؛ آدمی هر گاه در برابر طبیعت و قوانینی که بر همه چیز حتی بر انسانها و غیر انسانها حکومت میکنند قرار میگیرد، به محض احساس نکات فوق بیك نگرانی یا هیجانی مخصوص ، که تاحدی رنك مذهبی دارد دچار میگردد .

غالباً تنوع یا پیچیدگیهای زندگی روزمره و متعارف انسانی، موجب میشود که این عوامل را بفراموشی بسپاریم ، و تمام توجه خود را منحصراً به خویشتن ، و اشتغالات کاملا شخصی یا انسانی خود معطوف بداریم . . . لیکن دفعةً ، یك قانون طبیعت (هر چه میخواهد باشد) کافیست که توجه ما را بسوی خود جلب کند و معتقدمان سازد که : طبیعت نه تنها بقوانین انسانی متکی نیست ، بلکه خودش فوق انسانهاست ؛ از اینجاست که آدمی متوجه نوامیس کلی طبیعت میگردد .

این احساس (۱) همان احساس طبیعت میباشد .

با تجزیه و تفکیك هیجانهای مختلفی که مأخوذ از منظورهای زیبا میباشند ، غالباً در درجهٔ اول ، با این احساس طبیعت بر خورد میکنیم ؛ فعلا از این موضوع که : اگر این احساس از ضروریات نیست، لیکن کافیست لااقل زیبائی را تذکار کند صرفنظر میکنیم ؛ ولی خاطر نشان میسازیم : هر گاه بمطالعهٔ منظوری پرداخته‌ایم که زیبا نام داشته است ، غالبا باین احساس طبیعت برخورد کرده‌ایم .

☆☆☆

برای اینکه بخوبی اندیشهٔ خود را تفهیم کنیم ، لازم است موارد صریح احساس

۱ ــ این احساس که تحت عنوان « نیروی تئوری » بوسیلهٔ **روسکین** Ruskin ( نقاش وزیباشناس انگیسی . مترجم ) به نیکوئی مورد پژوهش قرار گرفته است، توسط معاصرانش درزبان فرانسه معادلی یافته که عبارتست از « احساس زیباشناسی » ــ ما معتقدیم این عنوان بسیار کلی تر از عنوان « احساس طبیعت » میباشد ، و بهمین مناسبت اعتقاد داریم که این احساس میباید تحت عنوان مشروح تری همانند « احساس ماوراءالطبیعه » توجیه گردد .

طبیعت را بمساعدت امثله‌ای بنمایانیم :

یك دوستدار هنر ، که ضمناً متمکن و متعین نیز هست در یکی از طالارهـای منزل خود، باوسایلی،صحنه‌ای واقعی، دقیق و کامل از یك منظرهٔ برف بوجود آورده است . . . فرض کنید، این صحنه چنانستکه مطلقا نقصی در آن دیده نمیشود، بارش برف احساس میگردد ، آسمان خاکستریست ، برف بر درختان عریان و بی برك نشسته است ، بادسردی میوزد ، پنداری که صداهای خفه‌ای بگوش میرسد ، خلاصه ، تصور کنید که تمام این عوامل از نظر اندازه هم ، مطابق با طبیعت هستند، و پیش خود فرض میکنیم بشما هم نگفته‌اند که این یك صحنهٔ ساختگی است.ـ در اینحال ، که تمام عوامل بطور کامل نمودار کننده یك وضع طبیعی هستند ، آیـا شما تصور نمیکنید در برابر یك واقعیت قرار گرفته‌اید ؟ و آیا احساس شما همانگونه نیست که ممکن است یك روز برفی واقعی از طبیعت دریافت کرده باشید ؟

اکنون ، فرض میکنیم بشما اطلاع بدهند اینها تماماً ساختگی است وشما در طالار یك عمارت مجللی قرار گرفته‌اید که مخصوصاً برای این تاثیر ساخته شده استاز حالا چـه احساسی میکنید ؟ یقین است از هیجانی که در برابر طبیعت داشته‌ایـد کاسته میشود .

آری ، در این هنگام ، شما لذتی را که از یك روز برفی از طبیعت دریافت کرده‌اید تذکار می کنید ، شما تمام آن عوامل مشترکی را که احتمالا در یك روز زمستانی ، در هوای آزاد ، سبب لذتتان شده است بخاطر میآورید ؛ بهرحال وقتی شما آگاه میشوید که این خود طبیعت نیست ، یعنی طبیعت اصلی و حقیقی نمیباشد ، هیجان مودتی شما (اگر بتوان چنین گفت ) زایل میشود ؛ پس در حقیقت این مورد چیزی نیست جـز کپی خاطرات خود شما کـه در معرض تماشایتان قرار داده‌اند . نکته‌ایکه در اینجا نقصان یـافته و یا تقریباً مفقود گشته است ، همان احساس اصلی طبیعت یا به بیان دیگر ، احساس فوق الطبیعهٔ طبیعت میباشد .

****

احساسات مأخوذه از طبیعت ، بوجه‌های مختلف خودنمائی میکنند ؛ ایـن احساسات قادرند که اشکال دگرگونی داشته بـاشند و هریك از دیگری بر حسب ظاهر متمایز باشد .

روسکین احساس موجودیت طبیعت را بوجهی شدید و نادر آزموده است ، یعنی او سنگ‌ریزه‌ای را بخاطر خود آن سنگ‌ریزه «دوست میدارد» زیرامیگوید: آن سنگ‌ریزه یك ریگ حقیقی است . . . ابری را از آنجهت دوست میدارد که یك «ابر واقعی‌است» یعنی خود طبیعت‌است .

روسکین مینویسد : «لذتی داشتم که از هر لذت دیگری که تا سن هجده و بیست بیادم میآید برایم ارجمند تر بود ، شاید بتوان آن شادی را با شعف عاشقی ، هنگامیکه بوصل معشوق نجیب و مهربان خود توفیق مییابد برابر کرد ، یعنی آن لذت را توصیفی پنداشت که درشان خود عشق میباشد . » . . . « من مطلقا طبیعت را بمثابهٔ مصنوع پروردگار فرض نمیکردم ، بلکه همچون یك واقعهٔ جداگانه می‌پنداشتم که مستقل‌از خودخالق‌است . » . . . « این احساس برحسب‌توانی که‌داشت ازهرگونه احساس قبیح‌مانند : هرنوع‌حسرت ، هرگونه تشویش ،آز . ناخشنودی وهرنوع هوسهای کینه توزانه‌اجتناب و دوری می‌جست،و بالعکس بسوی هرگونه اندوه،هرنوع شادی ، و هرقسم محبت صدیق و نجیب ، می گرائید . . . » « گرچه هیچ نوع احساس کاملا مذهبی با آن آمیخته نبود ، ولی بهرحال یك ادراك دائمی وقدوسی برای کلیات‌طبیعت، (ازخردترین تاعظیم‌ترین‌عناصرش) درآن‌یافت‌میشد... یك‌نوع‌هراس مذهبی ، فطری ، همراه بالذت ، خلجانی‌وصف نشدنی‌همچون‌لرزشی که فرضا از مشاهدهٔ روح از قید جسم رهائی یافته به آدمی دست میدهد ، مرا فرا میگرفت . . . من موقعی قادر به احساس اینها میشدم که یکه و تنها در برابرطبیعت قرار میگرفتم ؛ در آنهنگام از شوق و بیم این احساس ، سراپا میلرزیدم ، آری ، آنگاه که پس از زمانی دراز مفارقت از کوهپایه ها ، بسواحل مرتفع رودخانه‌ای میرفتم که‌آب گل آلودش غرش کنان برسنگها میغلتید ،آنگاه که‌نخستین تلاشهای درهم افق دوردست را علیه یك آفتاب غروب مشاهده میکردم ، درآن لحظاتیکه نخستین دیواره‌های کوتاه و شکسته و خزه گرفته کوهها به چشمم میخورد لرزشی از شادی وهراس سراپایم را فرا میگرفت ؛ من مطلقا توان توصیف این احساس را ندارم ، اگربشود احساس گرسنگی جسمانی رابرای کسیکه هرگز طعم گرسنگی را نچشیده است توصیف کرد ، میتوانیم این خشنودی راهم که بمثابهٔ یك گرسنگی قلبی است ومنحصراً به یمن انفاس قدسی سیری پذیراست ، توصیف کنیم . - بپندار

من ، حتی کسانی هم که این احساس را درك کرده‌اند قادر به توصیفش نیستند ، یا بقول وردزورث (۱) این احساس « مانند شهوت مرا وسوسه میکند . » البته ، استعمال لفظ شهوت در اینجا توصیف نیکوئی نیست ، مگر اینکه ببینیم وجه امتیاز آن ، باشهوتهای دیگر کدام است . بهرحال ، من نمیدانم این احساس که : آدمی سنگ‌را بخاطر خود سنك‌وابررا بخاطرخود ابر دوست‌میداردچه‌نوع احساس‌انسانی یا فوق انسانیست ؟ میمونی بخاطر خودش یك‌میمون دیگر را دوست میدارد و بیك گردو از آنجهت که میوه‌ایست علاقمند میباشد ولی هرگز سنك را بآن سبب که سنك استدوست نمیدارد ، درحالیکه برای من‌سنگها همواره بمنزلهٔ نان‌بوده‌اند . »

باید گفت که : واقعاً احساس‌طبیعت در روسکین بصورت شهوت تجلی کرده است . او ، درمقام دیگر نیز در این باره از « لطف هیجان » و از « تعلقی کودکانه و در عین حال بسیار عمیق » سخن رانده است . . . ولی با تمام اینها ، اگر کاملا به احساس طبیعت مناظر ، یعنی طبیعت مستقیم حساس بوده است ، در عوض برای احساس طبیعت دست دوم ، یادرجهٔ دوم ، حساسیت کمتری داشته است ؛ هر دخالت انسانی در طبیعت ، بنظرش ضد طبیعی میامده است ، منحصراً طبیعت خام ، بی‌جان ، بیهوده و مطالعه نشده و دست نخورده در وی حساسیت ایجاد میکرده است .

ژان ژاك روسو و بسیاری از نویسندگان ، این لفظ « احساس طبیعت » را که ممکن است بوسیلهٔ یك دورنما یا یك منظره متبادر بذهن گردد تعبیر و توجیه کرده‌اند؛ مثلا : شوپنهاور(۲) این احساس را کاملا صریح وآشکار اینچنین تعبیر کرده‌است : «منظرهٔ کوهستان که بطور ناگهانی در برابر دیدگان ما گشوده میشود ما را بسهولت بحالی جداً روحانی و حتی متعالی سوق میدهد ، شاید این تاثیر از شکل کوهها و از طرح عظیم و کلی آنها که یگانه نتیجه‌اش خطی استکه با منحنی های پیوسته خود دورو نزدیك رابما مینمایاند مأخوذ شده باشد، وشاید هم‌جاودانیت واستواری جبال دربرابر نیستی که حاکم برهمه‌است ، این احساس را بوجودآورده باشد ، یا اینکه ، ممکن است اصلا این جاودانیت و استواری مخصوصاً در برابرما

---

۱ – Words Worth

۲ – جهان را چون اراده و نمود معرفی کرده است . جلد دوم - ص ۲۱۵

یعنی مائیکه فنا پذیر هستیم بیشتر بچشم بخورد . . بهر حال غرض آن نیست که تحت تاثیر کوهها جمیع افکار بیك پندار صریح برسند ـ بلکه ما دارای یك احساس خفی مبهمی هستیم که در برپا داشتن این وضعیت روحی مؤثر میباشد . »

احساس طبیعت وجوه دیگری نیز دارد مثلا : **ام . ژی . بندا** (۱) در کتاب «گفت و گوی الوتر»(۲) باتوصیفی بسیار بلیغ چنین میگوید : «خدا شناسی بردو نوع است یکی آنستکه آدمی وجودفنا پذیر خود رامستحیل در طبیعت لایتناهی آرزو کند ؛ ودیگری آنستکه بخواهد جهان را قابل استحاله در وجود ناچیز خویش سازد ؛ شق نخست ، خدا شناسی فیلسوفـان است ، وشق ثانی ، بخداشناسی زنـان جوان کار گریکه در موسم بهار جلوه گری آغاز مینمایند اطلاق میشود . »

اینك بعنوان مثال ، معدودی از فرمها یا اشکال احساس طبیعت رانشان میدهیم .

**احساس طبیعت بی جان** : این احساس در برابر مناظر ، صخره ها وسنك ریزه ها و آسمان و غیره ایجاد میشود .

**احساس طبیعت زنده** : این احساس ، مثلا در برابر جسم انسانی بوجود میآید و بمعنای احساس غائیت (۳) طبیعت است .

**احساس اریژینال** (٤) : این احساسی استکه از یك رنك یا یك صدای اریژینال ، یا بطور کلی ، اصلا از خود رنك وصدا ایجاد میگردد. مانند احساسی کـه یك رنك آبی آسمانی اصیل یا یك صدای اصلی مانند نت « دو » در انسان ایجاد میکند .

**احساس قوانین کلی که شامل همه چیز میشود** : مثل قوهٔ جاذبـه و قانون **لوشاتولیه** (۵)

**احساس طبیعت در درجهٔ دوم** خـود انسان است ـ و « احساس طبیعت در درجه سوم » ساختههای انسانی است، یعنی هنرهائیستکه ارتباط به قوانین کلی انسانی

۱ – M. J. Benda.

۲ – Eleuthère

۳ – غایت را معادل لفظ Fin وغائیت را در برابر Finalité اختیار کردهایم (مترجم)

٤ – چون این کلمه دراین کتاب با معانی دگرگون از قبیل : اصلی ـ بدیع ـ بکر و نو آمده و خود مؤلف نیز در صفحات آتی دربارهاش توضیحی داده است ، ما نیز از جهت احتراز از ابهام، عیناً آنرا برگزیدیم (مترجم)

۵ – LeChatelier

وقوانین کلی موجودات زنده دارد .

فعلا ما کاری نداریم جز اینکه هرچه زودتر ظواهر این احساس را که بسیار مختلف میباشند بنمایانیم و ضمناً مطالبی را که در زمینهٔ رد ادراک **گویو** لازم است گفته‌شود، خاطر نشان سازیم .

**گویو** معتقد است : مشاهده طبیعت ، وزیبایافتن آن ، چیزی جز زنده انگاشتن آن وحتی الامکان یك شکل انسانی بدان دادن نیست . درحالیکه ما کاملا برعکس آن میاندیشیم ، و میگوئیم : مشاهدهٔ طبیعت و تهیج گشتن از آن بسبب آنستکه ماخود را طبیعی انگاشته‌ایم ، یعنی طبیعت را غیرانسانی و یا فوق‌انسانی درنظر گرفته‌ایم ؛ و بهمین خاطرهم هست که خیال میکنیم ، جز باین طریق میسر نیست بتوانیم سهم بزرگی از احساس طبیعت‌را اشکار سازیم .

☆ ☆ ☆

این احساس موجودیت طبیعت اصلی ، بیش از آنچه که تصور میکنیم در وجود ما صاحب قدرت و گسترش میباشد ، این احساس ، بدون آنکه آدمی توجهی بدان داشته باشد با گروهی از هیجانهای ما همکاری مینماید، ولی این حقیقت را نیز باید دانست که اشخاص هم بطور متساوی حساس نیستند .

اکنون بمطالعهٔ مواردی میپردازیم که این هیجان در آنها تظاهر میکند .

نخست ، دقیقاً یك مورد تا حدی خاص را میآزمائیم ، یعنی ، لذتی را مورد مطالعه قرار میدهیم که از مشاهدهٔ یك رنك خالص ، یا شنیدن یك صدای خالص در ما ایجاد میگردد .

مثلا : یك رنك آبی را ، صرفنظر از لذت جسمانی که از آن دریافت میکنیم بعنوان نمونه اختیار مینمائیم ؛ البته فعلا ازهرنوع شعف ، یالذت ذهنی ، یا عملی که بر اثر دانستن خالص بودن این رنك بما دست میدهد چشم میپوشیم. بااین شرایط، یعنی بموازات مسکوت گذاردن این لذت جسمانی، اگر بنیکوئی دقت کنیم ،**موجودیت رنك آبی را میتوانیم احساس کنیم** . یعنی،بااین احساس که در واقع دریافت اصل و حقیقت رنك باتمام قوانین مربوطه‌اش میباشد ، فکرما بهیجان میآید . یا به بیان معمولی تر خواهیم گفت : حالا فهمیدیم ،این همان رنك آبیست که اینهمه درباره‌اش حرف میزدند .

رو بهمرفته ، احساس ناموس کلی طبیعت ، که‌این آبی نیزاز آن تبعیت میکند یك‌احساس نسبی است ، زیرا عمل دیدن این آبی ، و نامی بر آن‌نهادن ، و یا اینکه عمل شنیدن یك صدا ، و نتی برایش نوشتن ، چیزی نیست جزاحساس خود ما ، زیرا اینها نه آبی هستند و نه نت ، مگر نسبت بما .

ممکن است ما در برابردور نمائی به هیجان بیائیم ، این دور نما با دور نماهای دیگر چندان تفاوتی ندارد جزاینکه کمی مبهم تر و اندکی از نظر ادراك دشوارتر است ، در اینصورت اگر ما در برابر چنین منظره‌ای متأثر بشویم ، این هیجان ارتباط مستقیم با ادراك و فهم ما دارد . - بهمین گونه است در مورد طبیعت ، زیرا : طبیعت جز دورنما چیز دیگری نیست .

درجریان زندگی عادی ، که همواره بسوی سودجوئی ، یعنی اندیشه‌هائیکه محورش انسان است می‌گرائیم ، هرقانون طبیعی که ناگهانی خود نمائی کند - هر تأثیری از ناموس طبیعت ، که هیجانی نظیر هیجان مذکوره را درما ایجاد نماید ، مخصوصاً اگرسریع برماتحمیل گردد و بالاجبار توجه ما را بخود معطوف سازد و موجب گردد که هیجانات دیگرمان زایل شوند و حواسمان بالکل بدان مشغول گردند و بالاخره مسبب ایجاد هرنوع نمودی که در زبان عادی شاعرانه گویند ، بشود ، در حقیقت توجه سریعی به احساس طبیعت است .

آنگاه که برشهری پرجوش وخروش ومتجدد ، برف میبارد - یادرآنهنگام که شب فرا میرسد - اگر آسودگی خیال اجازهٔ ادراك این دو ( برف و شب ) را بدهد ، این آسمان برفی و این شب پرستاره قادر خواهند بود طبایع حساس را به هیجان و تاثر بیاورند .

کسانی که «روانی‌مه‌آلود» دارند، براثرهمین «احساس طبیعت گذرا»است- روح این اشخاص درگرفتاریها واشتغالات زندگی‌جاری، تحت تاثیر قوانینی والاتر متمایل صعود بعوالمی دیگرمیشود ، ویا لااقل خواهانست که دراندك فراغت خاطر متصاعد گردد ، لیکن وقتی می بینند که زندگی روزمره بصورت واقعیتی که فعلا اثرآن‌مهمتر از تمام قوانین طبیعی است در برابرش خودنمائی میکند عدم تعادلی‌در روان او( مخصوصاً اگر صاحب طبعی کمتر صریح وحساس باشد ) ایجاد میگردد ،

این عدم تعادل سبب میشود که روح این چنین اشخاص بیك ابهام یا تیره گی و یا غم واندوه متمایل گردد. جمله «روان مه آلود» در بارهٔ اینان تعبیر مناسبی بنظر میآید.

*****

چندقسم نمودطبیعی موجوداست؛ برخی از آنها وابسته بزندگی ماامیباشندولازم است بالاجبار بدانها توجه کرد تا از آنها اثر گرفت، این نمودهای طبیعی آنگاه احساس ماوراء الطبیعه را تفویض ما میکنند، که از آنها این احساس را طلب کنیم.

من در اینجا، نظری به «قوه ثقل» میافکنم، وقتی جسمی را رهامیکنیم می افتد، ما عادت کرده ایم این افتادن را از خواص اجسام تصور کنیم، در صورتیکه اگر دامن همت بر کمرزنیم ودقت ومطالعهٔ عمیق کنیم و به چگونگی قانون جاذبه زمین بیاندیشیم و بموارد فوق الارضی جاذبه جهانی معرفت پیدا کنیم و بالاخره برتمام این دانشها آگاهی بیابیم، آنوقت متوجه حقیقت این امر خواهیم شد. - پس گوئیم:

**آنگاه میتوانیم چیزی را احساس کنیم که بدان توجه داشته باشیم.**

احساس ماوراءالطبیعه موجودیت یك صدا، یایك رنك هم بهمین نسق میباشد؛ در اینجا نیزباید طبیعتی خاص و حساس ودقیق داشت تا بتوان این هیجان را دریافت کرد،یاچنان کرد که فوقاً بدان اشاره شد، باید گفت مامعمولا همینطور هستیم (یعنی اصلا کاری بمصداق یا دلیل اثر نداریم .مترجم) چنانکه در موسیقی، یك صدا در ما اثری ایجاد میکند بدون آنکه دلیل عقلائی این اثر برما هویدا باشد.

سبب دیگری هم برای احساس طبیعت شدید موجود است که ما در برابر آن حساسیت کمتری داریم و بمیل ورغبت تبعیت از آن نمی کنیم و کوشش داریم همیشه از آن اجتناب بجوئیم؛ این سبب عبارتست از: **نمودهای طبیعی که تاثیرات نامطبوع دارند.**

در اینجا مثالی میآورم که گرچه اندکی کودکانه است، ولی چون ممکن است بهتر افادهٔ معنا کند معفو خواهم بود. این مثال درزمینهٔ باران - رعد - وطوفان میباشد

فرض کنیم، همچون پرهای اردك دربرابر نفوذ آب مصونیت می داشتیم، یعنی آب در ما غیر قابل نفوذ بود، در اینصورت همان لذت زیبا شناسی ملکوتی را که از ستارگان میبریم از باران هم میبردیم.

ما هنگامی بیك هوای بارانی لفظ مطبوع و قشنك یا زیبا اطلاق میکنیم

که مجهز باشیم ، یعنی پالتوی بارانی برتن داشته باشیم ، والا خواهیم گفت : چـه هوای بدیست ، برویم بخانه . و یا اگر ناگزیر از اقامت درخارج باشیم بدون اینکه توجهی بقانون طبیعی که برابرمان آشکار شده است بکنیم به ناسزا گوئی و ابراز عدم رضایت میپردازیم .

✲✲✲

در اینجا نیز حاجت‌به بیان جملهٔ متعرضه‌ای‌داریم :

یعنی سیاق عبارت ما را باینجا کشانید که ناچارهستیم دربارهٔ « آینفولونك » یا « حلول در موجودات » سخن بگوئیم : این تعلق مرموز که معدودی آنرا مبنـای زیباشناسی خود فرض کرده‌اند ، همراه با مکاشفه ایست کـه بدانوسیله مـا مجذوب میگردیم ولذت زیباشناسی را احساس میکنیم .

درصفحات آتی،هنگامیکه به بررسی اراء وافکارزیباشناسان‌مکتب حساسیت میپردازیم راجع‌باین تئوری نیز سخن خواهیم گفت . فعلا مرادمان اینستکه با مثالی نشان بدهیم: چگونه‌میتوان جزءرا بجای کل، وصفت ویژه را بجـای کارا کتر کلی فرض کرد .

پیداست باید به مشهودات خود که در زندگی جاری‌ما پیوسته دررفت وآمد هستندتوجه ودقت‌عمیقتری‌مبذول‌بداریم ،یعنی‌جهت ادراك یك اندیشه ،یایك منظور ویا بطور کلی برای دیدن کلیات و اخذ نتایجی از تجربیات خود ، نـاگزیریم ابتدا جمعیت خاطری داشته باشیم ، این مقدار دقت عمدی یا بلاعمد ، در حقیقت ضروری و لازم است ، و بدون آن ، ادراك میسر نخواهد بود .

از طرف دیگر پاره‌ای از تاثیرات جسمانی شدید ، و یا برخی از احساسات نیرومند ، مانند احساس طبیعت، ممکن است شدیداً ما را متأثر کند ، خاصه اگر ما خودآمادگی داشته باشیم و بکلی خودمان را تفویض طبیعت کنیم .

مثلا : سخن لغوی است اگر بگویند « هیجانهای مرموز زیباشناسی » زیـرا آنچه شما دراینجا احساس طبیعت نام میگذارید جزبیاری مکاشفه وتحت تاثیرمهری که به اشیاء یا موجودات مورد نظر دارید بوجود نخواهدآمد ـ یعنی ، در حقیقت ، با« حلول درموجودات » است که‌شما ازنیروهای‌فعالهٔ اشباع نشدهٔ وجودخود رهائی

میبابید ـ در این باره در نهایت سادگی باید گفت :

اگر یك قانون کلی میتواند بر شما حکومت کند از آن بابت است که در دسترس شماست . در صورتیکه اگر دسترسی بآن نمیداشتید بالطبع توجهی هم بدان قانون نمیکردید . شمائیکه تحت تاثیر یك یا چند منظور ، تشتت حواس پیدا کرده‌اید ، و یا متوجه افکاری دیگر و یـا موارد خاص دیگری گشته اید ، مسلم است هیجانی را که میتوانستید در صورت داشتن توجه مستقیم احساس کنید کمتر ادراك خواهید کرد ، یا حتی اصلا ادراك نخواهید کرد .

لیکن باید در نظر داشت کـه این ارتباط ، ویژهٔ زیباشناسی نیست ، بلکه : حقیقتی است که ممکن است منطبق باهریك از اعمال شعوری ما بشود .

*** *

حالا دوباره برمیگردیم بهمان قواعد طبیعی .

باران و باد و تگرگ ، قوانینی طبیعی هستند که تحملشان نامطلوب است، واگر خرده نگیرند ، باید گفت اینها همچون آسمان زنگاری ، کواکب ، پرتوماه ونمودهای مطبوع یا بی زبان، تاثیر مطلوبی ندارند ، ولیکن اگر آدمی در مأمنی قرار بگیرد که از آسیب اینها در امان باشد ، همین نمودهای نامطبوع ممکن است تبدیل به نمودهای مطبوع گردند و اثراتی مطلوب، نظیر نمودهای مطبوع به بخشند .

کیست که در مأمنی قرار گرفته باشد و به این قبیل بارانهای سیل آسا نظری عمیق افکنده باشد و عظمت و شکوه و زیبـائی آنرا بمعنای واقعی کلمه احساس نکرده باشد ؟

پس ، چنین نتیجه میگیریم که : نمودهای طبیعی یا بی زبان ، برجسته‌ترین ، و معروفترین نمودهای طبیعی میباشند ـ اکنون میخواهیم بدانیم کـه ، نمودهـای برجسته کدامند ؟

بیك نمود ، وقتی برجسته اطلاق میشود که در زمان معین و مکانی بسیط و پیوسته ، تظاهر نماید . و بعلاوه لازم است متکی باین شرط نیز باشد که : کاراکترهای

آن نه تنها سهل الادراك باشند بلکه بتوانند خودشان را چنان برما تحمیل کنند که ما ناگزیر از توجه بدانها باشیم.

بی گمان برجسته ترین نمودهای طبیعی عبارت هستند از : شب و متعلقاتش ، و همچنین برف .

این دو نمود، یك کاراکتر کلی را آشکار میسازند که عبارتست از **ساده کردن مناظر** (۱) .

اکنون خوبست به مطالعه نقش سادگی در زیباشناسی بپردازیم :

ابتدا به این نکته قناعت میکنیم که : ما بهاستعانت سادگی ، یعنی بیاری فقدان جزئیات بهتر میتوانیم خطوط عمده و کلیات و کاراکتر برجستهٔ یك منظور را مشاهده کنیم . نمودهای طبیعی ساده کننده ، بهاتکاء همین کاراکترشان واجد نیروی عظیمی میباشند ، زیرا آنها حتی بیننده بی اعتنا را نیز وادار به توجه میکنند، یعنی بهمین وسیله ، خطوط عمده و ساده ، و کاراکترهای کلی خودشان را تقریباً بر او تحمیل مینمایند .

در روستا ، یا محلی ییلاقی که امر روشنائی مانند یك شهر بزرك پیش بینی و منظم نشده است، غیرممکن است فرارسیدن شب را احساس نکنیم، واز منظرهٔ شگفت انگیز وفوق العاده ی منظورهائیکه تا کنون در نظرمان بسیار عادی جلوه میکردند در این لحظه دچار شگفتی و تعجب نگردیم . همین فقدان ریزه کاریها و جزئیات است که ما را در مشاهدهٔ خطوط عمده ، یاری میکند، درحالیکه اگر میخواستیم از این قانون کلی فوق الطبیعه ، یعنی فرا رسیدن شب صرفنظر کنیم ، مجاهدتی خارج از اندازه لازم بود ، تا به این بصیرت توفیق بیابیم .

همین مثال در بارهٔ برف نیز صادق است . اگر دراطراف وجوانب خودامری غیر عادی ببینیم ، برایمان برجسته ویا حیرت انگیز خواهد بود ، بهمین جهت هم یك نمودساده کننده همواره برجسته وشگفت انگیز میباشد؛ مثلا: وقتی قشری از برف همه جا رامی پوشاند، شمایکمرتبه (درعوض جزئیات . مترجم . ) خطی پیوسته ووضعیتی کلی را مشاهده میکنید که بر ایتان کاملا تازگی دارد .

۱ ـ در تاریکی اشیاء و موجودات به نیکوئی دیده نمیشوند، پس شب مناظر را ساده میکند، برف هم ، روی اشیاء وموجودات را می پوشاند، علیهذا آنهم مناظر را ساده می نماید . مترجم .

ضروری است در اینجا وجهۀ دیگر این کاراکترساده کننده را نیز ملاحظه کنیم . بطور کلی عمل این کاراکتر در یك خط سیر معین مانند یك ارادۀ انسانی ، متکی به نظمی است که سبب میشود آدمی برحسب عادت بیك منظور طبیعی ، صورت یك ساختۀ هنری را بدهد . مثلا همین موضوع برف را درنظر بیاوریم ، آنگاه که برف همه جا را میپوشاند ، چنان است که گوئی میخواهد سطوح افقی اشیائی را که برآنها باریده است نشان بدهد ؛ علیهذا : برهرشیئی که برف ببارد چون فقط برسطوح افقی می نشیند پس همان سطوح افقی را برجسته ونمودار میسازد .

تابش نور ماه ، وهمچنین تابش هرگونه نوری منظم وشدید ، ساختمان اشیاء را بوجهی اغراق امیز برجسته وهویدا میسازد ؛ زیرایك قسمت آن درسایه‌ای مبهم و بخش دیگرش در پرتوی که جزئییات را آشکار میکند قرار میدهد : نقاشی که بخواهد بشیوه کاریکاتور چیزی را ترسیم کند بهمین ترتیب کارخواهد کرد .

ازهمینجابایدبنیاد هرحساسیت یاهرهیجان متنوع وعادی آدمی راتجسس کرد، از همینجا باید منشاء و مصدر احساس شب و برف و نورماه و ستارگان و افتادن برگهای خزانی درختان وغیره را جستجو کرد . یعنی بـاید متوجه بودبسبب همین نمودهای طبیعی و کاراکتر کاملا ساده کنندۀ آنهاست که این‌موارد به نیکوئی برجسته ونمایان میشوند ومردم میتوانندآنها را احساس و ادراك کنند .

****

بنابر این ، احساس طبیعت را از هر نوع که باشد میتوان بدو وجه برجسته خلاصه کرد .

یکی : احساس‌موجودیت طبیعت‌یاناموس‌طبیعت است که مابا دریافت عظمت وتوان آن بحقارت وناتوانی خویشتن پی‌میبریم .

یکی دیگر : احساس اریژینال طبیعت در برابر دیدگانمان میباشد کـه عبارت از قوانین و منظورهای‌نادر ویگانه و مجردی است که ما درجهـان مشاهده میکنیم .

احساس موجودیت طبیعت ، وهیجان ، ویا احتمالا تزلزل خاطری که‌در برابر آن بمادست میدهد چیزی جز « والای (۱) » کانت نیست .

۱ – توضیح راجع به Sublime یاوالای‌کانت درجلد اول‌کتاب «زیباشناسی درطبیعت و هنر » تالیف مترجم آمده است .

راجع به ادراك کانت در زمینهٔ این موضوع ، اندکی دورتر مطالعه خواهیم کرد ، و بویژه در این باره که : آیا والا و احساس طبیعت واجد یکنوع زیبائی میباشند؛ به تحقیق خواهیم پرداخت ، لیکن لازم میدانیم ازهم اکنون این نکته را یادآور شویم که: کانت ازمشاهدهٔ نوامیس طبیعی دو نوع والا استخراج کرده است، یکی ازتأثیریست که عظمت طبیعت درما میکند ، ویکی دیگر : از اثری است که نیروی طبیعت در ما می نهد . . . شق اول را والای ریاضی - وشق ثانی را والای نیروئی نام نهاده است .

اگر حقیقت را بخواهید یکنوع والای دیگر هم موجود میباشد که آن : احساسی است که از جاودانیت زمان ایجاد میگردد ، و صریحاً جزبه ادراك ما از « اریژینال طبیعت » به چیز دیگری وابسته نیست .

خلاصه ما بچیزی اریژینال طبیعت میگوئیم که جاویدتر ازما باشد ؛ وآنگاه دستخوش هیجان میگردیم که بامشاهدهٔ منظوری به این قانون کلی که ما رابه نیکوئی متوجه نسبت زمان میکند توجه پیدا کنیم . . . - اکنون برای یك لحظه تصور کنیم که ما هم فنا ناپذیرهستیم - مسلم است احساس طبیعت در ما تغییرمیکند ؛ نیروی قوانین طبیعت و گسترش آن دیگر موجب تأثر و شگفتی ما نخواهد گردید ، بلکه بسیاری ازامور که ازنظر جاودانیتشان سبب هیجان ماميشدند اینك بنظرمان موقتی و زودگذرمیآیند . . . کوه عظیمی مانند «مون بلان واقعی (۱) » که ده قرن همچنان بدون تغیر مانده استوما درنسبت باآن واقعاً حقیروبی مقدارهستیم بنظرمان چیزی موقتی وفناپذیرخواهد آمد ، یعنی آنقدر موقتی ، که ممکن است روزی در برابر نظرمان معدوم گردد . - درچنین حالی هم ، بازآن چیزی میتواندهمان تأثیراریژینال وپایداری را درماایجاد کند که موقتی نیست وجاودان میباشد (مثل احساس موجودیت محلی که « مون بلان » درآن قرار داشته است . )

این احساس طبیعت ، جز فرم معینی که میتوان به والا ، یعنی والای جاوید تعبیر کرد چیزدیگری نیست و بنظرماجهت درك والا ، دردرجه اول بایداز این مقایسه استفاده کرد .

---

۱- Mont Blanc کوه مرتفعی است دراروپا که قلل آن پیوسته مستوراز برف است . (مترجم)

در ریاضی و فیزیك مبحثی است بنام معادلات ابعاد، مثلا : طولی داریم بنام «L» با سرعتی که خارج قسمت یك طول از یك زمان میباشد بصورت $\frac{L}{T}$ یا بنا به اصطلاح جبری $LT^{-1}$ . . . شتابی داریم بنام $\frac{L}{T^{-2}}$ که بنابر اصطلاح جبری میشود $LT^{2}$ . . . با نیروئی بصورت $MLT^{-2}$ و غیره . . . تمام معادلات و قوانین فیزیکی منحصراً بر محور این سه وجه قیاس که غیرقابل کسر از یکدیگرند و عبارت هستند از : جسم - طول - و زمان دور میزنند .

دراینصورت ، غیر معقول بنظر نخواهد آمد اگر بگوئیم که : والا جز ادراك ما از یك سیستم مقایسه بسیار وسیع چیز دیگری نیست ، و بطور کلی عبارتست از عبور یك مقیاس متعارف و خاص ( که بدان معتادهستیم ) به قانون کلی بلاقیاس و لایتناهی . البته بسته به چگونگی این وجه قیاس که ممکن است جسم ، طول، و یا زمان باشد ما نیز با احساس طبیعت تحت همین عناوین یعنی والای نیروئی - یا ریاضی یا احساس خاص اریژینال طبیعت آشنا خواهیم شد - بهرحال ، این احساس اریژینال طبیعت ، همانست که بنامهای دیگری از قبیل : احساس ابدیت ، عظمت و ثبات ، شناخته شده است .

⁂

ممکن است برما چنین خرده بگیرند که :

اگر زمان و فضا را که احتمالا ممکن است بیکدیگر تعبیر شوند نتوانیم عملا یك واحد بدانیم ( زیرا طبق قواعد فیزیکی یا ریاضی هریك عنصر علیحده و غیر قابل کسر هستند ) آیا نخواهیم توانست لااقل از نظر مفهومشان واحساسات مختلفی که آندو به نیروی جنبش و نشو ونمای خود ، خارج از هر حدو حصری جداگانه بما تلقین میکنند آنها را همانند ، یا امر واحدی فرض کنیم ؟

آیا از نظر روانشناسی ، یك اختلاف اساسی میان « والای ریاضی کانت » و « والای زمانی » ( یعنی ابدیت ) موجود میباشد ؟

به پندار ما ، ازنظر روانشناسی هم ، میان این دو والا اختلافی اساسی موجود میباشد . ما هرگز فضای لایتناهی را بوسیلهٔ ابدیت زمان که همواره میپاید در آن

رهنوردیم‌اندازه نگرفته‌ایم ، بلکه با مقیاس بعد، یا بوسیلهٔ ( اکستراپولاسیون ) یا حساب بی‌مرو حصری که برون ازهرحد شناخته شده ایست ( از قبیل فواصل میان کواکب ، یا فضای میان کهکشانها ) اندازه گرفته‌ایم . و چنانچه در خیال خـود هم تغییری ( بهر صورت که میخواهد باشد ) بـه قانون زمان بدهیم ، بازهم تصور نمیکنیم آن قانون بتواند به پایهٔ احساسی برسد کـه آدمی از بی‌نهایت عظیم ، یـا « لایتناهی » دریافت میکند .

از این گذشته ، ما خیال میکنیم ابدیت زمـان ، وجاودانیت ، مستقل از هـر فضاست ، و می‌پنداریم اگر بگوئیم جاودانیت بمعنای توقف زمان‌است بهتر باشد تا اینکه جهد کنیم آنرا بر اعداد بی‌حدوحصر ویا «اکستراپولاسیون» یك زمان خیالی وفوق العاده در از منطبق سازیم .

خلاصه‌هریك‌ازاین‌والاها ، هم واجد کاراکترهای ویژه ، وهم دارای گروهی از احساسات و واکنش های‌انسانی میباشند؛ بنظرما ، اگر بخواهیم‌هر کدام ازاینها را از نظر روانشناسی بجای دیگری گرفته ، ویاهردو را امری واحد وبدون‌تفاوت فرض کنیم ، هم کارمان مغشوش میشود و هم نتیجه نادرست در خواهدآمد .

علیهذامعتقدیم که : این سه عامل لایتغیرمانند ، جسم - طول - وزمان ، مسلماً با سه‌نوع والای غیرقابل‌تعویض همچون: ریاضی- نیروئی- وابدیت ، ارتباط دارند .

بطورخلاصه باید گفت : احساس طبیعت ، میتواند دارای وجوه مختلف باشد که مهمترین وبرجسته‌ترین آنها این دو وجه است : یکی احساس موجودیت طبیعت یاناموس‌طبیعی است که ازتوان وغائیت وعظمت طبیعت حاحل میگردد - ودیگری احساس اریژینال طبیعت است که از ابدیت آن ؛ بوجود میآید .

درزندگانی ما ، که معمولاآلوده بساختگی‌ها وقراردادهاست ، این‌احساس طبیعت ، درست همانند عکس‌العملی است که ما در برابر پنجره‌ای که رو بواقعیت گشوده شده‌است‌نشان‌میدهیم.

# فصل ششم

## زیبائی

**۱ - مسئله زیبائی** - برای اینکه مشاهدات خود را تعقیب کنیم ناگزیریم مجدداً بمطالعهٔ تحلیلی منظور هائیکه زیبا نامیده میشوند بپردازیم.

در مبحث قبلی، یعنی پیش از جمله معترضهٔ نسبتاً بزرگی که بیان شد، لذت جسمانی را باتمام اشکالش مورد پژوهش قرار دادیم، بهمین مناسبت فعلا نیازمند آن نیستیم.

همچنین تاثیر احساسات مختلف انتقال یافته را نیز آزمودیم، و بویژه احساس طبیعت، احساس ماوراءالطبیعه، و نوامیس طبیعی را باتمام اشکالش تحلیل کردیم، پس دیگر نیازی نیست که راجع به این قبیل مسائل سخنی بگوئیم.

شکی نیست که تا بحال بعناصر مهمی دست یافته‌ایم، لیکن باید اعتراف کنیم که هیچیك از این عناصر بدرستی واجد کاراکتر ویژهٔ زیباشناسی نیستند، مثلا: پیداست که حساسیت ها، و احوال عاطفتی، ازعناصرعمدهٔ احوال زیباشناسی میباشند و مسلم است که، در عین حال عامل دگرگون کنندهٔ این احوال نیز هستند، ولی، هیچکدام از اینها برقرار کنندهٔ نهائی زیبائی نمیباشند، یعنی: **مطبوع زیبا نیست، شورانگیزهم زیبا نیست**. لیکن ممکن است مطبوع و شورانگیز تواماً زیبا باشند.

فقط یگانه احساس را که میتوانیم ویژهٔ زیباشناسی بدانیم: احساس طبیعت است ولاغیر.. البته ماخود میدانیم که چه بسیار ساخته‌ها هستند که زیبایندولی بالکل فاقد این احساس میباشند.

پس بدین ترتیب، یعنی بااثبات این موضوع، لازم است ببینیم چه باقی میماند؟- آنچه مانده عبارتست از: معدودی عناصر تاحدی مختلف، که جملگی منتسب بیك طبقه میباشند، و ما آنها را عموما تحت عنوان کلی **خشنودی‌هائی که به اعمال**

شعوری ما ارتباط دارند گردآوری میکنیم

ازهم اکنون میتوانیم این خوشنودی ها را به دو طبقه تقسیم نمائیم: یك طبقه خشنودی هائی است که انگیزه اش خودمان هستیم، یعنی منظور هر چه میخواهد باشد. - طبقهٔ دیگر خشنودی هائی است که به منظور ما ارتباط دارند.

***

خشنودی های طبقه نخستین که دارای اهمیت کمتری هستند، وابسته به همکاریهای مختلف شعوری میباشند که تحت تاثیر مشاهدهٔ یك ساخته و یا یك منظور در ما بیدار میگردند.

قبلا این همکاریهای شعوری را تحت عنوان وسیلهٔ انتقال (اگر بتوان چنین گفت) یك نتیجه یا یك هیجان و یا یك احساس، آزمودیم؛ اینك قصد داریم آنها را نه از نظر جوهرشان (یعنی هیجان تذکار شده) بلکه از جهت چگونگی همکاریشان مورد پژوهش قرار بدهیم.

بامثال ذیل مطلب روشن میشود:

اگر به کلیه آثار یك نقاش آشنائی داشته باشیم. بمحض مشاهدهٔ یکی از آثار او، بی اختیار تابلوهای دیگرش را نیز بخاطر خواهیم آورد. این تبادر یا توافق افکار را میتوانیم از دو جهت مورد توجه قرار بدهیم:

۱ -- خاطرهٔ فلان تابلوی این نقاش ما را بطوری مبهم و خفیف، بهمان احوال روحی سوق میدهد که از مشاهدهٔ آن تابلو داشته‌ایم. این موردیست که به تجربه رسیده است.

۲ - خاطره‌ای که از فلان تابلوی نقاش در ذهن ما بیدار میشود، متضمن اطلاعاتی از چگونگی و سایل کار و عادات وشیوه‌ایکه او جهت تحلیل قضایای هنری دارد میباشد، در اینصورت مسلم است، با توجه به این اندیشه‌ها و دانستنیها اثر کنونی این نقاش که فعلا در برابر دیدگانمان قرار دارد لذت بیشتری بما می بخشد.

همین نکتهٔ خاص استکه میتوان جهت پرورش ذوق، گسترش داد و از آن بهره گرفت:

میزان تحصیل لذت یك ذوق پرورش یافته و متکامل از یك تابلو، مطلقا قابل

قیاس با احساسات یك ذوق نا آگاه و نا محرم نمیباشد ـ شاید هم قسمت اعظم لذتی که به شخصی مطلع و آگاه دست میدهد وابسته بهمین بصیرت واطلاع باشد ، زیرا خود این دانائی و توافق و اشتراك اندیشه ، دارای لذت خاصی است .

خوشنودی های طبقه دوم کـه فوق‌العاده واجد اهمیت هستند از اینقرار میباشند :

بسیاری از فیلسوفان معتقدند که زیبائی را منحصراً در آن اعمال ذهنی یا شعوری که در برابر برخی از منظورها بروز میکنند ، یابهتر بگوئیم در لذاتی که آن اعمال شعوری بما میدهند باید جستجو کرد . ماهم چندان مخالف این عقیده نیستیم و علت عمده ، یا سبب خاص خوشنودی ویژه‌ایکه از منظور ها بدست میآوریم وبناء زیبا مینامیم را نیز درهمین اعمال شعوری میدانیم ، لیکن معتقدیم این مطلب تصریح بیشتری لازم دارد :

ظاهراً شاید بتوانیم زیبائی رایك تاثیر فوق‌العاده مبهم وپیچیدهٔ انسانی فرض کنیم که از استقرار کمابیش لذات مهم جسمانی ، یا بازی احساسات مختلف ( بویژه احساس طبیعت بصورتی بسیار برجسته ) و همچنین خشنودی‌های خاصی که ناشی از اعمال شعوری هستند حاصل میگردد .

ولی خیال میکنیم غیرممکن باشد ما بتوانیم عنوان زیبائی را به یکی از این عناصر ، حتی به آن خوشنودی‌هائی هم که آزموده شده است اختصاص بدهیم .

مثلا : نمایشی ما را تحت تاثیر قرار داده است ، اگر بدقت مطالعه کنیم چـه نکاتی را در می یابیم؟ مقدمتا یك تاثیر مختلط دریافت میکنیم، یعنی تاثیری که مأخوذ از احساسات بیان شده میباشد ـ سپس ، متوجه میشویم ، این احساساتی که بطرزی مؤثر و ارزنده ارائه گشته است خیلی بیش از آنچه که قرائت سطحی موضوع نمایشنامه ممکن بود ما را متأثر کند ما را تحت تاثیر قرارداده است .

پس زیبائی : یك تاثیر منتجی است که‌مانمیتوانیم آنرا اختصاص بهیچ عنصری بدهیم جز به مجموع آنچه که ما را متاثر میسازد .

علیهذا، اکنون ناگزیر هستیم، جهت ادراك خود ، نام زیبائی را بر چیزهائی بنهیم که تئوری‌های ادراکیان آنها را نمودار ومشخص کرده‌اند ، یعنی این عنوان را به خشنودی های ویژه‌ای بدهیم که منتج از برخی از اعمال شعوری یا دانائی ما

میباشند؛ زیرا جزاین طریق راه دیگری برای مشخص ساختن این خشنودی ها موجود نیست. ممکن بود که مورد نخستین را: زیبائی تحلیلی یا عملی بنامیم - و مورددوم را، زیبائی نظری یا تئوریك نام بنهیم و یا اینکه اولی را ترکیبی، و دومی را ساده تسمیه کنیم، لیکن ترجیح میدهیم که کلمهٔ زیبائی رادر موردنخستین: **موردکلی**- و در مورد ثانی - **موردحاضر** نام گذاری کنیم همین برای عطف توجه ما کافیست زیرا بطور خلاصه: کاراکترهای زیبائی تحلیلی، مانند جسمانی، هیجانی و یا شعوری، بوسیله تحلیل آشکار میگردند؛ و منحصراً اینها هستند که بطور خاص به قلمرو قدیمی و خالص آنچه زیباست تعلق دارند.

* * *

اکنون موقعیت مناسبی است که به معمای مکتب ادراکی بپردازیم، منتهی کوشش میکنیم این زیبائی ابتدائی را از بنیاد وریشه موردمطالعه وانتقاد قرار بدهیم.

به پندار ما، آنهائیکه به نیکوترین وجه ومخصوصاً به ساده ترین طریق با این معما از جنبهٔ اساسی مسئله روبروشده اند، فیلسوفان قرن هجدهم فرانسه میباشند.

بنابراین، بجای مطالعهٔ آثار **کانت** ابتدا به مطالعات **دیدرو** (۱) توجه میکنیم... یقین است که **دیدرو** ازمیان متفکران زمان خود بهتر از همه چگونگی طرح این معما را دریافته و تقریبا هم به حل آن توفیق یافته است. ما در اینجا بطور اجمال اشاره ای به نظرات شخصی و انتقادی او میکنیم.

**دیدرو** در کتاب «مطالعه زیبائی» ابتدا به تشریح تئوری های مختلف، از آن جمله تئوری **سنت اگوستن** (۲) پرداخته است- بنابرعقیده او، کاراکترمشخص زیبائی (چنانکه سنت اگوستن نیز بر همین رای است.): «تناسب درستی است که میان اجزاء یك کل برقرار میگردد وتشکیل واحدی را میدهد، همین تناسب موجب میشود که، آن واحد بصورت فرم و جوهر زیبائی در تمام انواع خودنمائی کند.»

**دیدرو** به تحلیل خود ادامه میدهد و چنین ابراز نظر میکند: وجود همین تناسب است که سبب ایجاد زیبائی میگردد؛ ومسلم است کلمهٔ زیبا بهرچیز اطلاق شود،

---

Diderot – ۱

Saint Augustin – ۲

باتکاء معرفت همین تناسب میباشد و در غیر اینصورت این لفظ متبادر بذهن نخواهد گردید... میگوید : « من ، صرفنظر از خودم ، بچیزی زیبا میگویم که وابسته بمن نیست ولی قادر است در توافق فکری من ، اندیشه تناسب را بیدار سازد . » و بالنتیجه معتقد است : هر تذکاری از اندیشهٔ زیبائی ، به اندیشهٔ تناسب ارتباط و وابستگی دارد .

اکنون بمطالعهٔ این تئوری‌هامی پردازیم :

بنظر میآید که تئوری مأخوذه از تئوری سنت اگوستن با اینکه تا حدی رضایت بخش میباشد ، ولی از جنبهٔ فرم کامل نیست ، یعنی جملهٔ « تناسب درستی که میان اجزاء یك کل . . . » اندکی مبهم میباشد و بطور کلی آشکار نیست که منظور از تناسب درست چیست ؟ - بچه دلیل و مصداقی و نسبت بچه چیز ما میتوانیم آنرا درست بدانیم؟ - آیا برطبق قواعد ثابتی است ؟ - بنابراین ، موظف هستیم ازهمینجا به بررسی قواعدبپردازیم ، یعنی اساس و مصدر زیبا راکشف کنیم .

اما از طرف دیگر ، بالفرض که باین تناسب درست معترف گشتیم ، تازه از کجا بدانیم که ایجاد زیبائی خواهد کرد، و یا تناسب دیگری سوای آن،نمیتواند خشنودی در ما ایجاد کند ؟

به اضافه بنظر میآید دیدرو که نظری سنت اگوستن را غیر کافی (۱) اعلام کرده‌است، خودش در تعمیم کلمه زیبائی از حدود حقیقت خارج گشته است، یعنی او معتقد است : فقط معرفت بچگونگی تشکیل واحد ، کافی نیست که بهرمورد و یاهرنوع هیجان وابسته به آن مورد ، اطلاق زیبائی کنند . - غافل از آنکه معرفت سادهٔ تناسب ( حتی ادراك شده و بسیار کلی آنهم ) قادر نیست همواره فکر زیبائی را درخاطر ما خطور دهد .

اکنون به تصریح این دو نکته میپردازیم :

دراکثر مواردازآخرین تحلیل است که شناسائی وحدت یعنی چگونگی برقراری

۱ - سنت اگوستن ، هر زیبائی را به وحدت ، یا تناسب درستی که میان اجزاء یك کل برقرار میباشد و همچنین تناسب درستی که میان اجزاء یك جزء که بعنوان کل گرفته است (الی غیر النهایه . . . ) موکول کرده است و اینطور بنظرمیآید که هم او بیشتر مصروف ساختن یك پایه ومبنائی جهت مورد کامل میباشد تا یك مورد زیبائی

تناسب میان اجزاء بدست میآید ـ یك شخص عادی ، زیبائی یك بنا ، یا یك ساخته هنری ویا یك شیئی رامیتواند محصول وحدت آن ، ویا قرینه داری آن، ویا بیك تناسبی که میان اجزاء آن برقراراست بداند . مثلا: زیبائی یك میز که به قرینه داری آن وابسته است، چنانچه ناموزون و بدون قرینه شود ، یعنی اجزاء آن نامتناسب و غیر همانند گردند ، زیبائی آن نیز زایل میشود و حتی ممکن است مبدل به زشتی گردد .

از طرف دیگر ، ممکن است در یك ساخته ، یا یك منظور که ضمناً زیبا هم هست ، احساس ویا اندیشهٔ وحدت مطلقا دیده نشود .

اکنون چند نمونهٔ غیرهمسان را بعنوان مثال ، شاهد میآوریم ، و کوشش میکنیم از تخیل در عناصر منفردی که قبلا تذکار کرده ایم کاملا احتراز بجوئیم .

یك نقاشی اخلاقی ، یك منحنی که معرف عملی است ، یك رقص ، موسیقی جدید ، یك درخت خشك باشاخه های سر به آسمان کشیده ، یك آفتاب غروب باالوان بسیار تند و شدید ، همهٔ این منظورها ، هریك بنوبهٔ خود قادر است بدون آنکه ما را متوجه تاثری سازد که از وحدت آشکار ، ویا تناسب درست اجزاء آن دریافت میکنیم کلمه زیبا را بذهن ما متبادر سازد .

از یکسوی دیگر ، چنانچه فکر زیبائی را منحصراً و بطور ساده به وجود معرفت تناسب معطوف سازیم ، برخلاف مفهوم فوق الاشاره ، اندیشه بسیار بسیطی بدست میآید که گاهی هم ممکن است متناقض بنظر آید ، زیرا در ساخته های آدمی ، یا در ساخته های هنری ، مثلا اگر پاره ای تناسبات ، بتوانند بوسیلهٔ مکانیسمی (۱) که مجهول است و ما درصدد کشف آن هستیم ، لذتی را که در زیبائی موجوداست هدایت کرده و برجسته سازند ، لازم است تذکار هیجان و نمودار کردن و برجسته ساختن موارد ، همواره بوسیلهٔ همین تناسبات عملی گردد ، نه اینکه تناسبات دیگری نیز دخالت کنندو مسبب این عوامل شوند .

برخی از تناسبات ممکن است فکری از زیبائی را تذکار بکنند یا نکنند ، ولی پاره ای از تناسبات هستند که مطلقاً قابلیت تذکار را ندارند ؛ بهر حال اگر منتظر باشیم که ادراك منفرد یکی از اصطلاحات تناسب ، بتواند فکر زیبائی را در

---

۱ – Mecanisme ساختمان و چگونگی برقراری اجزاء یك ساخته است که با همکاری یکدیگر به نیت خاصی جنبش و حرکت دارند . (مترجم).

ما تحریك کند ، انتظار بی ثمریست . (بلکه می باید تناسبات باهم توافق داشته باشند یعنی مجتمع شوند ، تابتوانند اندیشهٔ زیبائی رابسوی خود جلب کنند . مترجم)

آنچه **سنت اگوستن** بیان کرده است ، منحصراً درمورد « تناسبهای درست اجزاء » است نه تناسب اجزاء .

میز فوق‌الذکر که قرینه‌داری درساختن آن مراعات نگشته است ، حتی اگر آشکارا ببینیم که ضلع راست آن دو برابر طویل تر یا پهن تر از ضلع چپ آنست ( یعنی بوجهی دیگر باز تناسبی میان اجزاء آن برقرار باشد. مترجم ) ، بازهم ممکن است هیچ فکری از زیبائی را در خاطرما بیدار نکند .

البته کافی نیست کـه ما فقط روی معرفت تناسب دقت کنیم ، بلکه لازم است درعین حال روی هریك از اصطلاحات تناسب ، ودر بارهٔ تناسبی که موجب برقراری اتحادی میان آن اصطلاحات میشود و تشکیل مجموعی را میدهد تعمق نمائیم .

اکنون در ضمن اینکه معرفت وحدت لازم بـرای زیبائی را بعنوان اساس موضوع حفظ میکنیم ، و همچنین در عین حال که از عقیدهٔ دیدرو مبنی بر « تناسب اساس ادراك زیبائیست » پیروی مینمائیم، بدینگونه نتیجه‌میگیریم: **معرفت به تناسب‌های موجوده میان اجزاء یك کل که بخاطر قصدی معین ، یا به نیت تمایل بیك نتیجه و یـا فراهم کردن موجبات گرایش منظور مورد نظر بسوی یك وحدت بزرگتر ، بهر نظم و روشی که باشد ، اساس دریافت هر زیبائی میباشد.**

این همان چیزیست که برآن نام : معرفت آرمنی یا هم آهنگی رامی نهیم .

☆ ☆ ☆

خوبست در بارهٔ مطالب تذکار شده‌مشروح تر گفتگو کنیم .

همانطور که خاطر نشان ساختیم : احتمال دارد کاراکتر وحدت ، درهرمنظور زیبا ، در نخستین برخورد بنظر نیاید، مضافاً باینکه این لفظ وحدت ، جز در مورد منظورهای عینی بر موارد دیگر مستقیماً قابل انطباق نیست .

اینك چند نمونه یاد میکنیم :

یك خانه یا یك کاخ ممکن است از جهتی بسبب وحدت و « مجموع » زیبـا باشد،و از جهت دیگر بسبب اینکه مجلل و باشکوه است زیبا بنظر آیـد . ( برای کسـانیکه ذوق لطیف ندارند یك کاخ وقتی زیباست که توانگرانه و باشکوه‌ترین

شده باشد . ) یعنی یك کاخ از این جهت کـه ما را بفکر اقتدار وتوانائی میاندازد زیبا جلوه گر شود . به اضافه ممکن است از جنبهٔ دیگری که سادگی آنست صاحبنظران را خوش آید و سبب شود که با اندك توجه تناسبات بناو رنك آمیزی های آنرا که در پرتو آفتاب درخشندگی خاصی دارند دریابند و آنرا زیبا بنامند .

همچنین ممکن است ، بسبب قدمت بنا، که اعصار افتخار امیز گذشته را بـه بهترین وجه تذکار میکنند زیبا بنظر آید .

می بینیم : در هریك از این جهات و موارد ، زیبائی ، به نسبتی کـه قسمتهای مختلف در مجموع خود ، تلاش میکنند و مسابقه‌ای بسوی یـك هدف واحد و در عین حال متفاوت میدهند ، بزرگتر میشود . پس زیبائی آن نیست که ازهدف حاصل میشود ، بلکه آنستکه ازچگونگی این مسابقات ایجاد میگردد ، یاصحیح تربگوئیم از معرفت تناسبهائی بدست میآیـد که بسوی یك دریافت واحد ویا اگر بشود گفت بسوی یك دریافت « یگانه‌تر » یعنی یك آرمان مجرد ( از هر قبیل کـه باشد) در حرکت هستند .

علیهذا هرقدر که ما سهل‌تر و بهتر بتوانیم باین تناسبات مسابقه دهنده معرفت پیدا کنیم بیشتر متأثر میشویم و بخوبی می‌بینیم : هیجانی کـه ما از منظور عرضه شده دریافت میکنیم وابسته بنظم و ترتیبی است که در مجموع آن منظور مراعات گشته است . و بالنتیجه متوجه میشویم :این مجموع به‌این سبب حاصل گشته است کـه نتایج ثابتی از قبیل : الفا،وحشت،وشعف حاصله از رنك درخشان بنا را ببار بیاورد و یابطور ساده تسهیل در تشخیص استفاده از کاخ را موجب گردد . همین موارداست که سبب میشود از زیبائی های یك بنا ( اگرچه گـاهی متعدد و برهم افزوده نیز باشند) متأثر شویم و به هیجان بیائیم .

یك باغ وحش ، با تنوعی که‌دارد ، اگر به‌حیوانات متنوع ومختلف آن بیش از پیش افزوده‌شود، بهمان نسبت زیباترخواهد شد در اینجا عنصر زیبائی،مسابقهٔ اجزاء مختلف بسوی یك هدف میباشد که عبارت از : شناساندن‌حیوانات بطور کامل است.ـ خود تنوع ، یـا اختلاف پی‌درپی ( در صورتیکه متوجه هدف واحد این تنوع بـا قانون این اختلاف بشویم . ) یك عنصر زیبائی است .

همانطور که قبلا هم یاد کردیم ، هر تناسبی را که از نظر وحدت بزرگتری

درك كنيم‌ميتواند توليد زيبائی كند . به كلمهٔ « آرمنی » پيش ازاين‌اشاره كرده‌ايم، اكنون‌به‌نيت آنكه انديشهٔ خودرا صريحتروصحيح تر بيان كرده باشيم ، لازم است انديشهٔ غائيت و نتيجه را نيزدراين‌مورد دخالت‌بدهيم‌وبگوئيم: آرمنی با . . . يا بنا به موقعيت : آرمنی برای . . . آرمنی از نظر . . . و يا اينكه : آرمنی به سبب . . .

امثلهٔ عديده ميخواهد تا به نيكوئی هويدا گردد كه اين معرفت آرمنی قادر است در موارد بسيار مختلف از قبيل : منقول ـ معقول ـ ادراكی ـ اخلاقی و مادی شركت كندو صادق آيد .

زيبائی يك شكل،مولود هر آرمنی مقررشده‌ای كه‌باشد ، ميتوانداز برقراری « آرمنی برای نتيجه گيری » يا ازنظم‌خط سيرش (معرفت به قانون وتغييرات‌حركت چشم برای تعقيب‌آن . ) منتج شده باشد . ـ ويا احيانا اگر اين زيبائی مربوط بيك تصوير بوده باشد ، ممكن است از تطبيق كامل خطوط ، يا هر قسمتی از خطوط ، وياا‌ينكه ازكاراكتر كلی شخص ترسيم شده ، و يا از وظيفه‌ای كه هرقسمتی ازخط در مجموع ايفا ميكند بدست آمده باشد .

همچنين‌ممكن است فقدان هرنوع آرمنی‌وهر گونه انتظامی ، چنانچه‌خوداين فقدان واجد نظمی باشد و يـا اينكه پيروی از قانونی بكند ، باز يك عنصر زيبائی ناميده شود .

☆ ☆ ☆

همچنانكه ملاحظه شد ، ما پژوهش خود را در زمينهٔ بنياد معرفت زيبائی از مراحل ابتدائی و مادون آغاز كرديم ؛ اكنون هنگام آنست كـه بتذكار نكات ديگری بپردازيم .

الف ـ از مطالب مندرجه‌درصفحات گذشته به نيكوئی دريافتيم كه: سادگی نيز بهمان عنوان كه در موردآرمنی بيان شد ، خود يك عنصر زيبائيست .

آری ، سادگی بمعنای وسيع كلمه ، غالباً همراه بازيبائی‌ميباشدو بهمان‌اندازه هم كه‌در هنر يافت ميشود در علوم و طبيعت نيزموجود است .

ليكن قبلا يادآورشديم كه : سادگی‌نقشهای متفاوتی ايفا ميكند ، وازآنجمله نقشی است كه :**اجازه ميدهد ما آرمنی را بسهولت مشاهده كنيم .**

پیش از آنکه ( ریزه کاریها ) و شرح و تفسیر ، دریافت ما را مشکل کنند و منظور را به ابهام بکشانند ، سادگی سبب میشود که ما بدرك خطوط کلی و مؤثر توفیق پیدا کنیم ، گو اینکه منحصراً همین عوامل کوچك (یعنی ریزه کاریها) هستند که متحداً اجازه مشاهدهٔ مجموع را بما میدهند ، ولی مواردی که دریافت زیبائی را برای ما آسان و جذاب میکند همین سادگی مجموع میباشد ؛ میتوانیم در این باره چنین ابراز نظر کنیم کـه : زیبائی بیاری سادگی ، وبشرط تساوی آرمنی ، عظیم تـر خواهد شد .

بنابراین ، سادگی از این جهت یك « متیف » یا سبب زیبائی میباشد ، ولی بیشتر وسیله ایست برای مشاهده زیبائی ، نه یك عنصر حقیقی و اساسی زیبائی .

ب ـ ضمناً ما درجستجوی این نکته بودیم که : آیا عناصری که برخی اوقات سبب ایجاد زیبائی میشوند هیچیك مغایر ، یا مخالف آرمنی ، ویـا منحصراً سادگی نبوده‌اند ؟ ـ از همین نظر بود که ما موضوع توانگری را مورد مطالعه‌قرارداديم.

توانگری ، بطور اعم ، معنای تبذیر در وسایل بکار رفته را میدهد . مثلا کثرت عوامل یا اشیاء تزیینی ، غالباً قادر هستند که احساس تـوانگری و تعین را القاء کنند . . . زیادتی طلاها وتزیینات و اشیاء گرانبهای یك کلیسا شهرت وافتخار بزرگی جهت آن کلیسا فراهم میآورد . در اینجا احساسی که بوجود میآید وابسته به ثروت متنوع و انباشته وتمرکزیافته کلیساست، این اشیاء که یگانه غایتشان کسب افتخار و سربلندی برای کلیسا میباشد مجموعاً بسیار نـزدیك بزیبائی است ؛ در هر صورت ، همراه این تعین که درواقع یکنوع مسابقهٔ توانگریست ، یك زیبائی قطعی و صریح موجود میباشد .

از مطالب فوق چنین نتیجه میگیریم که : توانگری در نوعی ازسلسله افکار میتواند تعبیر به آرمنی شود ، وخود یك عنصر زیبائی بنظر بیاید ـ این عنصر ، در عین حال که مخالف سادگیست ، ممکن است میان توانگری ( که قدرت و اقتدار توانگر رابذهن ما خطور میدهد) وسادگی (که اجازه میدهد این تذکار رابخوبی دریابیم ) کشمکشی ایجاد بکند ؛ دراینجا فقدان سادگی ممکن است ادراك زیبائی را مشکل سازد ؛ پس بـرای آرمنی ( کـه ما در جستجوی آن هستیم ) وجود

یکنوع توانگری مورد حاجت است ـ البته در چنین موارد، لازم است تعادلی میان آنها برقرار باشد. تـا بتوانیم یك تاثیر زیبائی توانا و امکان پذیر را بدست بیـاوریم.

یك ساخته، یك منظور، یك تخیل و یا یك مجموعه،از هر مقوله کـه باشد در صورتی میتواند تاثیرزیبائی را القاء کند که: درمجموع عناصر آن، آرمنی یا همآهنگی چندین عنصر (چه موجود در مجموع و یا تذکارشده بوسیله همان مجموع) به نیت خاصی (هر چه میخواهد باشد) مستقر شده باشد.

بنابراین: هر آرمنی استقرار یافته‌ای عنصر زیبائیست

اکنون میتوانیم نظری به مجموع مسئله بیافکنیم.

لذتهای زیباشناسی‌ما، موادشان را از قلمروهائی میگرند که غالباً بعنوان، جسمانی، عاطفتی ویا ادراکی نامیده شده‌اند.

بنا به موقعیت و موردی که پیش می‌آید، ما بـا هیجانها، یا خشنودی های مقدماتی، یعنی خالص هریك از این قلمروها برخورد خواهیم کرد؛ و یا اینکه بر عکس؛ با تشکیلات بسیار بغرنج عناصراین قلمروها، یعنی سازمان درونی هر یك از این عناصر روبرو خواهیم شد.

همین تعقید و اختلاط است کـه در یك مورد ادراك میکنیم و در مـورد دیگرعنوان حال زیباشناسی را برآن می‌نهیم؛ اکنون، خواه‌این‌احوال به هیجان خالص، یا احساس طبیعت خالص ارتباط داشته باشد، وخواه به لذت جسمانی‌خالص یا شعف ادراکی خالص ویا اینکه به معقدترین تشکیلات عناصر آنها مربوط باشد در هر صورت بواسطه تناسب شباهت، ما غالباً آنها را تحت عنوان زیباشناسی، یا زیبا، توصیف میکنیم.

ولیکن درباره‌ٔ عناصر مقدماتی وابتدائی، که وقتی زیبا بنظرمیآیند که‌مجتمع شوند، ما عادت کرده‌ایم همینکه یکی از آن عناصر مـا را متأثر کرد لفظ زیبا را در مورد آن استعمال کنیم.

مثلا: ترکیب رنگها، یا اصوات، خلق زیبائی میکنند، ولی لذت شنیدن یك صدا و یا دیدن یك رنك را هم ما زیبا شناسی میگوئیم، یعنی معتقدیم که یك رنك

یا یك صوت معمولا خودش متصف به زیبائیست ــ در اینصورت ناگزیریم بار دیگر به گفتار اوایل این کتاب توجه کنیم و بهوش باشیم تا بتوانیم : آنچه را که پس از آزمایش و توصیف ، باید زیبا بنامیم ، با آنچه را که بنا به شباهت و عادت زیبا میگوئیم از یکدیگر مجزا کنیم .

همانطور که احساس زیبائی بی‌شك با افزایش شدت ارزش عناصر منفرد که ترکیب کننده آنند افزایش مییابد ، همانطور هم در تجزیهٔ این دو نوع زیبائی احتمال ارتکاب به اشتباه ، بسیار فراوان و بسهولت میسر است .

ـ یك تابلو را در نظر بگیریم که تاثیر فوق‌العاده‌ای از زیبائی در ما مینهد ، مانند: « تابلوی عیسی و زنان پرهیزکار(۱) » اثر ولاسکز .

دلایل زیبائی این پرده برما آشکار است ؛ ما میدانیم یکی از آن دلایل ، رنك زرد طلائی باشکوهیست که در ترسیم تمام کسان تابلو بکار رفته است ، و متوجه هستیم ، چنانچه بجای این زرد ، رنك معمولی دیگری بکار میرفت مسلماً کمتر سبب ایجاد لذت برای ما میشد ، یعنی محققاً لذت جسمانی آن اثر ، کاهش پیدا میکرد .

بنابراین ، درمشاهدهٔ زیبائی ( که معلول تناسبات مسابقه دهندهٔ عناصر مختلف مثلا جسمانی میباشد . ) عادةً مقدار لذتی را که مستقیماً بوسیلهٔ عناصر در مییابیم بر لذت مشاهدهٔ کلی همان زیبائی میافزائیم ـ پس ماوقتی به چیزی زیبا میگوئیم که یگانه خاصیتش این باشد که ایجاد لذت جسمانی کند ـ در اینصورت ، هرچه این لذت جسمانی افزایش یابد (چنانکه در تابلو فوق الاشاره بوسیلهٔ رنك زرد اعمال شد مترجم) آیا منظور مورد نظر نیز زیباتر بنظر نخواهد آمد ؟

ضمناً نکتهٔ ذیل را که قبلا هم بدان اشاره کرده‌ایم و اکنون نیز باکی از تکرار آن نداریم در درجهٔ اول اهمیت قرار میدهیم :

عادات تکلم بهر نحو که میخواهد باشد ، یك لذت جسمانی هرقدر هم شدید باشد ، بالاخره چیزی جز یك لذت نیست ، همینطور هم ، یك هیجان بهرشدتی که باشد عنوانی جزیك هیجان ندارد . یك شعف ادراکی هم در همین زمینه و بهمین نحو میباشد ـ بنابراین : آن چیزیکه در ما ، مثلا تحت تاثیر لذاید جسمانی سازمان‌یافته ، ایجاد یك هم‌آهنگی ، یا آرمنی را میکند ، زیبائیست ، و یا

---

۱ ـ «Jesus et les Saintes Femmes» Velasquez

اینکه مسبب و موجد زیبائی میباشد - همین قانون در قلمروهای دیگر نیز صدق میکند (۱)

بمحض اینکه مشاهده کنیم آرمنی بسوی یك غایت یایك هدف و یایك مصداق وسببی در یك سلسله از افکار درتکاپوست ،ودر میان مواد و عناصری که بیان کردیم موجود میباشد میتوانیم اطمینان پیدا کنیم که زیبائی ظاهر خواهدشدو یا اینکه بگوئیم زیبائی میتواند ظاهر بشود .

مسلماً مرحله‌ای که ما میتوانیم با زیبائی برخورد کنیم همین مرحله است که درك آن اندکی دشوار میباشد،زیرا برقراری این تشکیلات در میان عناصر ، در تمام قلمروها میسر است ؛ فقط معرفت و دریافت این تشکیلات میباشد که تذکار احساس زیبا را میدهد ؛ در حالیکه سلسله افکاریکه ممکن است در آنها با زیبائی برخورد کنیم‌ازحدوشماره بیرون‌است

هرنوع اندیشهٔ تجمع ، یا حفظ مراتب ، یا تناسبات مسابقه دهنده ، و بطور کلی ، هرنوع نظم یا آرمنی ، یك قسم زیبائی همراه خود دارد که لذتی خاص در ما ایجاد میکند ،

۱ - شگفت است که گویو با اینکه تمام این مواردرا بطور مبهم احساس کرده است ، باوجود این بهمان نتایج که مخالف آنها بوده رسیده است،یعنی خواه ناخواه این نتیجه را ازتئوری بسیارضدونقیض‌خودتحصیل کرده است که : « مطبوع ، فی نفسه اساس زیبائی است . » وباوجود اینکه پیرومکتب کانت میباشد ، نتیجه‌ای کاملا مخالف آن گرفته است و مینویسد : « . . . خلاصه باید اذعان کرد که ممکن است توصیف یك ادراك ، یایك عمل که در زندگی ما ، تحت اشکال سه‌گانهٔ خود ( حساسیت - خرد - واراده ) یکجا تحریك میشود ولذتی را بوسیلهٔ فهم سریع این تحریك کلی ، ایجاد میکند،خود توصیف زیبائی میباشد . **لذتی که فرضاً ،ویا کاملا ادراکی ویا اینکه وابسته به‌یك تمرین ساده اراده باشد ، نمیتواند کاراکتر زیباشناسی رانشان‌دهد** . درصورتیکه باید بگوئیم : چنین لذت یگانه‌ای ، ویژه میان لذتهای عالی ، مانند لذاید عقلی مطلقا یافت نمیشود . ماباید متوجه باشیم‌که هیچ چیز درووجود ما منفرد نیست هرلذت واقعاً عمیق‌که ضمیر خفتهٔ ما را تحت تاثیر یك آرمنی کلی ویا بوسیلهٔ اشتراك‌وتعاون تام وتمامی که موجدحیات است بیدارکند ، آن لذت مطبوع است ، وهمین **مطبوع ، فی نفسه اساس زیبائی است** . »

ادراك آنچه‌گویو در تحت این شرایط « مطبوع » مینامد برای ما دشواراست.

همچنین ، ممکن است زیبائی بدو سبب (متیف) افزایش پیدا کند : یکی اینکه اگر عناصر جسمانی ، عاطفتی یا ادراکی افزون شوند - ودیگر آنکه بر تعقید یا بافت عناصری که جهت تاثیرات مربوطه مسابقه میدهند اضافه گردد .

یك نمونهٔ پیچیده و بغرنج را در نظر میگیریم کـه عبارت است از هیجان زیباشناسی در برابر یك تابلو .

※ یك لذت شدید جسمانی که ارتباط به خطوط و رنگها دارد از این تابلو احساس میکنیم ؛ دریافت این لذت وابسته به مهارت و نبوغ نقاش است که توانسته است خطوط والوانی ایجاد کند که سبب شدید ترین لذت درما بشوند .

※ دردرون این قلمرو جسمانی ، ما فقط لذتهای منفردی را احساس میکنیم ؛ نقاش تابلو را چنان ترسیم کرده است که بطور ارادی یـا ندانسته ، مثلا فلان موضوع را به سبب فلان تاثیری که باید بدهد در تابلو گنجانده است .

※ همچنین ما بدریافت تناسبات مجتمع ، که بدست نقاش (به نیت ایجاد تاثیری که منظور نظرش میباشد) بر پرده آمده است توفیق می یابیم ؛ و متوجه میشویم که این تناسبات مجتمع ، درواقع عبارت هستند از : در نظر گرفتن حفظ مراتب رنگها ( یعنی عبور از رنگی به یك رنك دیگر) - سبك و شیوهٔ کار - وبالاخره آنچه که مجموع تابلو را از نظر ترکیب ، خطوط ، رنگها و سایه روشنها بوجود آورده است .

※ همینطور ممکن است مثلاً گوشه‌ای از این تابلو ، خاطره‌ای از احساس طبیعت را در ما بیدار کند ، و یـا اینکه تمام احساسات ماوراء الطبیعه ، یا احساس اریژینال در برابر هر رنك ، یاهرماده ، و یا هـر خط از تابلو را درما تذکار وتجدید کند .

خلاصه ، به مقتضای وضعیت ساختمانی ذوق خود ، قادریم لذت های متفاوت ادارکی خالصی را که کاملا مغایر لذتهای دیگر است دریافت کنیم .

مثلا : ممکن است براثر فقدان فلان کارا کتر ، یا فلان مقدار خط ، یا فلان سایه روشن ، لطف وافسونگری خاصی احساس کنیم ، زیرا همین فقدان موجب میشود که سایر خطوط و سایه روشنها بهتر نمودار گردند .

همین لذتهای گوناگون هستند که خاطرات گروهی سایر رنگها ، هیجانهای طبیعی جدید ، و شناختهای ادراکی تازه‌ای را در خاطر ما بیدار میکنند و به تکاپو وامیدارند ؛ یعنی تمام این مجموعه باشعب بی حسابش رو بما میاورند - یعنی سرانجام متوجه میشویم و احساس میکنیم که در تمام این شرح و بسط های تناسبات علت و معلول ، چه در تابلو ، و چه در میان تابلو و عکس العمل کلی ما ، حالی موجوداست که تحت تاثیر آن حال ، ما تابلو راز یبا مینامیم .

٭٭٭

خلاصه :

یك لذت ، یا هریك از هیجانهای ما ، هرقدرهم شدیدباشد ، چیزی جز یك لذت مستقیم غیر پرورش یافته وعاری از زیبائی نخواهد بود .

پس زیبائی ، یك هم آهنگی یا آرمنی است که لذات ما را در یك خط سیر معین ، متشکل میکند و سبب ایجاد اندیشهٔ زیبائی درما میگردد .

طبیعت میتواند نیروی آن هیجانهائی را که خودش درما بوجود میآورد ، تحت اختیارمان بگذارد . . . طبیعت ، یاهنر ، قادرند ، لذایذجسمانی - بصری - سمعی - حساسیت در برابر هرگونه نظم و ترتیب - هیجانهای شدید - لذایذ شعوری - ادراکی - وهر نوع همکاریهای فکری و انعکاس لایتناهی این هیجانهای مختلف را تحت سلطه ما قرار بدهند .

در تمام این موارد هیچ نوع زیبائی یافت نمیشود .

تغییرات جسمانی - ادراکی - طبیعی وعاطفتی بطور ساده قلمروهای مختلفی را معرفی میکنند - ولی اگرهمین‌ها واجد تناسبانی متشکل ومجتمع ، و دارای یك هدف و غایتی معین باشند ، قلمروهای زیبائی نامیده میشوند .

آنچه باسادگی خود ، براین قلمروها وتشکیلات آنها حکومت میکند ، زیبائی است .

لذت وهیجان ما اززیبائی ، به نسبتی افزایش وتکامل مییابد که : ازیکطرف این عناصر و این مواد ، خودشان سبب لذت مستقیم بزرگتری برای ما باشند - و از طرف دیگر بافت بغرنج هدفها ( که تنظیم تناسبات بدان منظورعملی گشته است ) فزونی

یابد ، و بطور کلی دفعات تداعی افکار و عکس العملهائیکه موجب ادراک هدفها میشوند بیحد افزوده گردند .

**درهرحال ، زیبائی موجود نیست مگر در وجود خود ما ، هر چه آن غنی تر و کاملتر و کلی تر باشد، بالطبع شدیدتر هم خواهد بود: زیبائی فقط شعور یست ـ حساس به نشانه های زیبائی بودن جز نشان توانگری و استغنای طبع خود ما نیست .**

☆☆☆

**۳ ـ امثله** ـ به نیت تفهیم اندیشه، به ذکر چند مثال میپردازیم، و با اینکه تعیین گروههای منفردی که مأخوذ از قلمروهای منفردند اندکی دشوار است ، و آشکار کردنشان بـا امثلهٔ جاری میسر نیست (زیرا هر چه منظورها زیبا ترباشند بغرنج تر خواهند بود . ) با اینحال کوشش میکنیم بتوانیم بر اساس ذیل بـه مراد خود نایل آئیم .

الف ـ زیبائی بر بنیاد **لذت جسمانی**

دراین باره به پژوهش نمونههائی میپردازیم که زیبائی آنها منحصراً مأخوذ از لذت جسمانیست و هدفشان هم تأثیر جسمانی میباشد .

تصور نمیکنیم جز توسل بـه تازه ترین نوع نقاشی ( یعنی : اولترا مدرن ) مانند «کوبیست» و نظایر آن ، که میتوانند فقط لذت بصری را بوسیله خطوط و توالی آنها ، پیوستگی سایه روشن ها و رنگها ایجاد نمایند ، بتوانیم نمونههای بهتری پیدا کنیم .

البته نمیشود منکر شد که **کاله ایدوسکوپ** (۱) هم یکنوع زیبائی دراشکال و فرمهای خود دارد ـ این دستگاه را وقتی بگردش در آوریم ، اشیاء خردی که در آن نهادهاند بنابرقانون صریح همان دستگاه به الوان واشکال دگرگونی تظاهر میکنند که سبب حظ بصر برای ما میگردند .

همینطور ممکن است در موسیقی مدرن به برخی ازساختهها برخورد کنیم کـه معنا و مفهومی ندارند ، و به قصد تذکار مطلبی هم تصنیف نشدهاند ، و مطلقا خاطرات ما را بسوی هدفی متمایل نمیسازند ، لیکن برای گوشهای ماکار متنوعی فراهم میآورند ، یعنی تناوب اصوات و رنگهای مختلف آنها که تحت قوانینی کـه

---

۱ ـ Kaléidoscope

حاکم بر خاصیت نتهای آن میباشد سبب التذاد حس سامعه ما میگردند .

همچنین زیبائی یك پارچه ، صرفنظر از فایدهٔ آن ، خود ذاتاً یکنوع زیبائیست که از اتحاد دو لذت جسمی ، (بصری و لامسه‌ای) حاصل میشود ، یعنی تألیفی است که بطور ساده به‌نیت ایجاد لذتی جهت حس لامسه و باصرهٔ ما بوسیلهٔ پارچه برقرار گشته است .

کسانی را هم که‌ازمیان مربع‌مستطیل‌ها ، به انتخاب بهترین آنها ، یعنی انتخاب آن مربع مستطیل‌هائیکه درحوالی « بخش طلائی » هستند توفیق میابند ، درهمین زمینه باید بحساب آورد ، زیرا اینان نیز بـه احتمال قوی ، منظور خود را منحصراً تحت تأثیر لذت بصری یا جسمی انتخاب کرده‌اند .

ب ـ زیبائی بر بنیاد بلاغت

این‌قبیل زیبائیها که اساساً ازعناصری بوجود میآیند که‌بوسیلهٔ عناصر گروهی یا بلاغتی(ازهرنوع باشد) تهیه‌میگردند از فراوانترین‌انواع‌زیبائی‌درهنرهامیباشند، در این زمینه و فور شواهد بحدیست که ما فقط زحمت تردید در انتخاب را داریم .

در کلیه آثار نگارشی ، که هم آهنگی کلمات و فرم و چگونگی برقراری آنها به‌وجهی‌است که هیچگونه لذت جسمانی ایجادنمیکند ، زیبائی منحصراً بوسیلهٔ بلاغت و رسائی خود را می‌نمایاند ؛ محور التذاذ در این بـاره : تجمع نقشها ، معانی صریح کلمات ، و چگونگی استعمال الفاظ از نظر تذکار شدید فلان مورد ، یا فلان احساس ، ویاآشکارساختن فلان اشتراك‌میباشد . مثلا یك تراژدی‌نظیر **اودیپ** (۱) که در خواننده وحشت و اضطراب ایجاد میکند ـ یا یك کمدی از **فیدو** (۲) یـا **ساشاگیتری** که‌به‌گردآوری‌عناصرمضحك‌به قصد خنده‌آوردن‌خواننده‌پرداخته‌اند، اگر در هردونوع این اثرها ، بخوبی از عهدهٔ تجمع عناصر برآمده باشند پیداست زیبائی حقیقی را به نیکوئی نمودارساخته‌اند .

در ترجمهٔ آثار عمیقی که به ایجاد لذت جسمانی بوسیلهٔ انتخاب‌آرمنی کلمات توجهی مبذول‌نگشته است وفقط به صداقت ترجمه برای‌تفهیم اصل آن پرداخته‌اند چنانچه زیبائی وجودداشته‌باشد ، منحصراًمربوط به‌بلاغت افکار، احساسات ، وتجمع

---

۱ـ Oedipe از «سوفوکل» است ۲ ـ Feydeau نویسندهٔ قرن نوزدهم فرانسه

عناصر از نظر زیبائی آن بلاغت میباشد .

یك هنر پیشه ( مردیازن ) که واجد سیمائی کریه است ، ممکن است فـلان احساس ، یا خاطرهٔ فلان شخص را ( با وسایلی که دراختیار دارد وبکمك میطلبد ) چنان تذکار و تبلیغ کند که درآن حالت زیبا بنظر آید .

اکنون میتوانیم به نقش پیچیده و بغرنجی که عناصر گروهی در اصل تکوین زیبائی بازی میکنند پی ببریم .

در درون عناصر گروهی ، یعنی گروهی کـه بوسیلهٔ عناصر بلاغتی متشکل گشته‌اند، یکنوع زیبائی ممکن است بوجود بیاید. این زیبائی از تلاش و مسابقهٔ عناصری ایجاد میگردد که به قصد یك نتیجهٔ بلیغ و معین بکار افتاده باشند؛ مثلاً گروهی که از الفاظ یك جمله تشکیل گشته است چنانچه بلیغ و هم آهنك باشد و همه چیز در آن منحصراً به نیت یك تأثیر خاص همکاری کند ، ممکن است زیبائی بزرگی را بوجود بیاورد ؛ اگر فقط خطی از یك تابلو را درنظر بگیریم (هم اکنون که بنگارش این اندیشه مشغولم ، فلان خط از اندام زنانهٔ یکی از آثار تی‌سین(۱) در نظرم مجسم میشود) چه بسا ممکن است که تذکار دلربائی، نرمش ، چگونگی و زن و حرکت را بدهد، و المعان یك زیبائی شدید را نمودار سازد .

پس ، بهمین مناسبت ، ما براین قبیل عناصر بلاغتی **عناصر گروهی** نام مینهیم؛ یعنی معتقدیم مثلا فلان گروهی را که این عناصر تشکیل میدهند ممکن است زیبا باشد ، و یا اینکه تحت تاثیر پاره‌ای صفات عناصرشان ، کـه مجموعاً در تولید فلان بلاغت ساده ، یا فلان اشتراك ، یا فلان تذکار ، موثر هستند زیبائی را بخاطر بیاورند .

و بالنتیجه می‌بینیم که: وقتی عناصر گروهی درمجموعی واردشوند ازصورت گروهی خارج گشته فرم عنصرواحدی را پیدا میکنند . چنانکه ملاحظه شد ، تمام ساخته‌های هنری بطور کلی مجموعی ازعناصر بلیغ میباشند .

در همین مورد است که آرمنی میان قسمتهای مختلف بلیغ بوجود میآید ؛- قسمتی اززیبائی یك تابلو، یك کتاب، یا یك سنفنی وابسته به آرمنی میباشد که بوسیلهٔ آدمی درمجموع وسایل بلاغتی برقرار گشته است ؛ شاید هم آن زیبائی که دردرون

---

۱ - Titien نقاش قرن شانزدهم ایتالیا

گروه ملاحظه میشود ، و یا آن زیبائی که تحت تاثیر مسابقه‌ای که عناصر گروهی میان خودشان برقرار کرده‌اند مشهود میگردد ، ثمره و نتیجهٔ همین زیباشناسی وسایل بلاغتی باشد .

**مورد خاص : زیبائی بر بنیاد احساس طبیعت**

ممکن است منظره‌ای خشك و افسرده و خشن را در نظر بگیریم که فاقد هر گونه جذبه و رنگ و خطی است، یعنی منظوری را در نظر بیاوریم که گرچه عاری از خطوط معمولی وزیبائی جسمی است لیکن دارای امتیاز کهنگی و قدمت وجاودانیت میباشد، وباشدت هرچه تمامترا حساس عناصر مسابقه دهنده را جهت القاء این اندیشه درما بیدار میکند ؛ در چنین مورد گوئیم : مصدر زیبائی بزرگ این منظور ، احساس طبیعت است . این یکنوع زیبائیست که فی‌المثل میتوان تحت‌عنوان زیبای وحشی و یا بزعم **کانت** زیبای والا ، ادراك کرد .

اکنون خواهیم توانست به پرسشی که قبلا مطرح شد و عبارت بود از : چرا فقط منظوری را که در آن احساس طبیعت وجود دارد زیبا مینامیم ؟ پاسخ مقتضی بدهیم .

بطوریکه بیان گردید ، عکس العمل ما در برابر واقعیت یعنی در بر خورد باجمیع قوانین طبیعی (سوای قوانین انسانی) احساس طبیعت نامیده میشود .

این قوانین یك مجموعه مربوط بهم و منظمی را تشکیل میدهند که مؤید و اثبات کنندهٔ طبیعت میباشد، ما هنگامی بدریافت این احساس طبیعت توفیق می‌یابیم که گوشه‌ای ازاین قوانین یا این واقعیت ( هرچه باشد) برما نموده شود ، وپیداست هرقدر عناصر خارجی جهت بهتراشکار کردن ارزش قوانین طبیعی بیشتر همکاری کنند ، دریافت ما وسیع تر و شدیدتر خواهد بود .

در اینصورت ، هرگاه در برابر منظوری قرار گرفتیم که عناصر آن جهت القاء یك تاثیرواحد،باهم به اتحاد و همکاری برخاسته باشند ، متوجه ایجاد احساس طبیعت در خود میگردیم ؛ زیرا آن عناصر لامحاله محکوم همان قوانین طبیعی میباشند که این احساس را به ذهن ما خطور میدهند . این نکته را بلافاصله پس از عطف توجه بقانون طبیعت‌در می‌یابیم ، یعنی همراه با این دریافت است که متوجه

میشویم : تمام عناصری که ما را احاطه کرده‌اند محکوم قوانین طبیعی هستند .

از این رو احساس طبیعت واجد کلیتی است که در سایر احساسات یافت نمیشود .

وبهمین مناسبت فقط وجود آن جهت القاء تاثیر زیبائی حقیقی کافی میباشد .

☆☆☆

ج - زیبائی بر بنیاد ادراك خالص :

در این زمینه میتوانیم تمام زیبائی‌هائی را که درقلمروشعوری هستند بعنوان مثال انتخاب کنیم .

در اینجا ما فقط دو مورد کاملا مختلف را برمی گزینیم :

طرحی بی تناسب و مبتدیانه را که فرزند یك نقاش بزرگ ترسیم کرده‌است در نظر میگیریم : ترسیم خطوط فاقد اهمیت است ، میان آنها هم‌آهنگی ووحدت موجودنمیباشد ، اصلا زشت است ، رنگها بد، وپرازلکه بکار رفته است ؛ باتمام این احوال شگفت است که‌یك وابستگی آشکاری میان این‌طرح نامتناسب‌و کارهای نقاش بزرگ‌مشاهده می کنیم . مقاصد کودك ، راهنمائیهای نقاش ، طرز کار واصول کلی او که به مقصود نرسیده وتغیرشکل یافته‌است ، کاملا برای‌ما قابل‌ادراك است. ازنظر لذت جسمانی چیزی در آن نمی‌بینیم ، هیچگونه هیجانی راتذکار ویا القاء نمی کند، لیکن براثر تمرکزافکاروتجمع حواس ، بنظرمان میآید که‌این طرح واجدیکنوع زیبائی‌میباشد . این ، یك قسم هم‌آهنگی‌است که ما خود در قلمروادراکی خویشتن برقرارمیکنیم .

مورد دوم ، مثالی است در زمینهٔ زیبائی در علم .

برخی ازعلوم ، درمجموعشان تاثیری از زیبائی نهفته است ؛ مثلا : هیلبر (۱) یك وسیلهٔ ادراك کلی‌پیدا کرده است که تمام اعداد را مربوط بهم میسازد ، یابه‌بیان دیگر موردی یافته است کـه اطلاق به هرنوع شمارشی میشود ، مسلم است چنین وسیله‌ای قابل‌تحسین وواجد یکنوع زیبائی وجذابیت است . در اینجا ، آنچه ما را به تحسین‌وامیدارد ، تجمع عناصریست که تناسبات آنهارامادرك میکنیم ؛ هویداست که این‌التذاذ نه‌وابسته به قلمرو جسمانیست ونه متعلق به قلمروعاطفتی است ، بلکه

---

۱ - Hilbert

لذتیست که بطور خالص منتسب به قلمرو ادراکیست (۱)

میتوان بر تعداد امثله افزود، یعنی متوجه شد که در هر دانش پیشرفته، و یا در هر قسمتی از علم که تشکیل تجمعی را میدهد غیر ممکن است این تاثیر زیبائی را دریافت نکرد.

اینك به مثالهائی میپردازیم که اندکی پیچیده تر و بغرنجتر میباشند.

پیداست که در اکثر منظورهای زیبا، قلمروهای دیگری نیز شرکت و هم آهنگی دارند، مثلا: در یك آفتاب غروب، رنگها (که وابسته به قلمرو جسمانی هستند) واحساس طبیعت (که با فرا رسیدن شب سادگی را القاء میکند ومنتسب به قلمرو طبیعی میباشد.) باخاطرات ما و اطلاعات هنریمان (یعنی آفتاب غروبهائی که تابحال دیده‌ایم ویا تابلوهائیکه تاکنون در این زمینه مشاهده کرده‌ایم) هم آهنگی برقرار میکنند تا مجتمعاً اثری درما بنهند.

زیبائی یك مجسمه یا یك تابلو، وقتی در ما هیجانی ایجاد میکند که از تمام آرمنی هائیکه در قلمرو جسمانی و بلاغتی وادراکی موجود است یاری گرفته باشد. در هر مورد یا هر مقوله، تحت تاثیر همین هم آهنگی های روی هم چیده است که تحصیل لذت میکنیم.

زیبائی یك جادهٔ اتومبیل رو، از چه جهت ادراك میگردد؟ نخست، تحت تأثیر حس لامسه است: زیرا وقتی درمی‌یابیم که مرکوب ما بدون صدمه و تکان، مانند آنستکه بر یك زمینهٔ صیقلی لیز میخورد، احساس لذت میکنیم. - سپس از نظر آرمنی است: که در این مورد کاملا شعوری یا وابسته به قلمرو ادراکیست، این موضوع منتسب به مفید بودن جاده است، یعنی احساس میکنیم که عنصرهائی بمنظور یك هدف همگانی که راحتی عبور ومرور یا قابلیت بهره برداری میباشد در اینجا با یکدیگر همکاری و هم آهنگی کرده‌اند.

این نوع زیبائی که متکی به مفید فایده بودن است بحد وفور در قلمرو انحصاری ادراکی یافت میشود. در اینجا متوجه میشویم که: چگونه وقتی عناصر یك مجموع از نظر سودمندی متحد میگردند و سایر صفات را نیز (از هر نوع که باشند) بهمین

---

۱- وقتی به حل یك مسئله شطرنج توفیق پیدا میکنیم خشنود میشویم، این شادی نه جسمانیست و نه عاطفتی، بلکه یکنوع خشنودی ویژه ایست که منحصراً ازادراك ما منتج گشته است، یعنی لذتیست که وابسته بقلمرو ادراکیست. (مترجم)

نیت بهره وری وادار به متابعت از خود میکنند ، خود یك عامل مهم زیبائی بنظر میآیند .

خیال‌میکنیم‌امثلهٔ مذکوره که‌برجمیع قلمروهاصادق است افادهٔ معنا ومقصود را کرده است و نیازی به ذکر شواهد دیگر نمیباشد .

*****

۳ ـ آیا میتوانیم دلیلی منطقی بیابیم کـه : چرا تناسبات مسابقه دهنده ، یـا آرمنی برقرار شده ، در ما ایجاد لذتی اینچنین یگانه و جهانی میکند ؟

مشکل حقیقی همینجاست .

تمام تئوری‌های متباین و یا متقارب ( بهرصورت کـه باشند ) هدفی را تعقیب میکنند که عبارتست از : بیان ، یـا تجسم انگیزهٔ فلان چیز زیبا . جمیع این تئوری ها هریك بوجهی ، سرانجام به مشکلی‌برخوردمیکنند که این سوال راپیش میآورد: چرا این کاراکترهای شناخته شده و یـا این خواص و صفات بیان گشته ، خشنودی ویژه‌ای راکه زیبا مینامیم در ما ایجاد میکنند ؟

بنابراین ، به مطالعهٔ مورد اخیر که واجد اهمیت بسیاراست میپردازیم ، یعنی کوشش میکنیم حتی‌الامکان طریق حل نزدیك به یقینی رانشان بدهیم .

طریقی را که ما جهت گشایش مشکل و دریافت حقیقت اختیار کرده‌ایم اگر چه ناهنجار و ناهموار است ولیکن میتواند سلسله نمودهائی راکه برای حل مسئله مورد نیاز است به نیکوئی هویدا سازد .

برای این کار ناگزیریم‌دوباره‌اجزاء برخی از تناسبات مسابقه دهنده را ( از انواع مختلف ) که مولد زیبائی هستند از یکدیگر تفکیك کنیم . بهمین مناسبت ، بازهم در برابر تابلوئی میایستیم ـ این پرده یکی از گذرگاههای ایالت برتانی(۱) را نشان میدهد : جاده اندکی سرخ رنك است ـ آسمان خاکستریست ـ در قسمت چپ تابلو کلیسائی با بناهای متعلقه‌اش دیده میشود که از سنك آردواز(۲) پوشیده شده‌است ـ کلبه‌ای که بام آن نیز باهمین‌سنگهامفروش گشته‌ودیوارهایش همرنك‌خاك جاده است در قسمت جلو بچشم میخورد ـ در انتهای قسمت چپ ، درختانی انبوه

۱ ـ Bretagne ایالتی است‌درسواحل‌غربی فرانسه
۲ ـ Ardoise سنگی‌است نرم به رنك خاکستری‌تند،که جهت پوشاندن بامها بکار میرود . ( مترجم )

برنك سبز تیره، که بخش فوقانیشان اندکی روشنتر است و منتهی الیه آنها بارنك سبزی که به زرد تندی آغشتهٔ گشته ودرفضای آسمان خاکستری محوشده اند دیده میشوند- در جانب راست تابلو ، درختان سترگی برنگهای سبز و خاکستری سر به اطراف کشیده و قسمتی از آسمان را که اندکی روشنتر است پوشانده اند-درانتهای قسمت راست ، يك خانهٔ سادهٔ سفیدرنگی که نیمی از آن بواسطه قاب تابلو پوشیده شده است بچشم میخورد ، رنك روشن و سرد این خانه ، درجات رنگهای زرد و خاکستری را بخوبی برجسته میسازد .

ما از مشاهدهٔ این پرده ، يك تاثیر زیبائی تا حدی بغرنج بدست میاوریم-پس ناچاریم به تجزیه بپردازیم ، ولی این بار عمل تجزیهٔ ما در مورد خود لذت هانیست بلکه ناگزیریم بـه تفکیك زیبائیهائی اقدام کنیم که در این اثر بدانها برخورد کرده ایم .

۱ - زیبائی از نظر تاثیر کلی : - در این مورد من گوشه ای از برتانی را با کاراکترهای عمده و خاص خودش که عبارت از رنگهای زرد تند ، سبز تیره و آسمان خاکستریست در کمال وضوح و بطور برجسته مشاهده میکنم - از این گذشته ، خط سیر درختان ( در قسمت راست تابلو ) که در آسمان خاکستری فام،محوشده اند مرا بیاد درختان برتن (۱)میاندازد که همیشه بنظر میآید مانند بازوانیست که بسوی آسمان بلند شده اند .

همچنین لذت وافری از دیدار لکهٔ سفیدیکه در گوشهٔ راست تابلو ، یعنی درست آنجائیکه میبایدرنگ خاکستری متنوع «آردواز» با خاکستری آسمان هم آهنگی نمایند در من ایجاد میگردد - علاوه براینها ، لذتی از مشاهدهٔ خط ممتد فوقانی بام کلیسا که متعمداً تغییر جهت ها و انحرافهائی به آن داده شده است میبرم ، ولیکن از برج ناقوس کلیسا ، که زیبانیست خوشم نمیآید ، زیرا ثقیل و فاقد کاراکتر است ، البته اگر آنهم زیبا بود در درك کلی من مؤثرواقع میشد .

اکنون میتوانیم به دریافت مکانیسم زیبائی تابلو نایل آئیم : ما هنگامی یك خط ، زیبا میگوئیم که با مشاهدهٔ يك نقطه از آن ، نقاط دیگرش را بتوانیم تذکار

۱ - Breton در سواحل جنوب غربی فرانسه واقع است ( مترجم )

کنیم؛ همینطور وقتی میتوانیم زیبائی را از رنك یك تابلودریافت بداریم که بادیدن یك رنك، رنگهای دیگری را که در اطراف آن هستند درك کرده از تناسباتشان لذت ببریم.

بهمین صورت بوسیله توجه در تکه رنگهای ترکیب شده، که در برخی از نقاط، ضخیم و برجسته، و در بعضی از گوشه‌های تابلو بخاطر تحصیل تاثیر جسمانی صاف و صیقلی بکار رفته‌اند، وهمچنین تاثیر مطبوعیکه پیوستگی این دو مورد، یعنی عبور از سطحی (صیقلی) بـه سطح (برجسته) دیگر در ما ایجاد مینمایـد میتوانیم زیبائی را احساس بکنیم. در این بـاره آنچه برای ما مطبوع است همین عبور، یعنی گذشتن در یك قلمرو از یك نقطه اختیاری به نقاط دیگری که ارتباط به آن پیدا میکنند میباشد. بوسیلهٔ همین عبور است که میتوانیم نقطه‌ای را بـه نقطه دیگر، رنگی را به رنك دیگر، سایه‌ای را به سایهٔ دیگر، ونقشی را به مفهوم کلی نقش هائی مشابه آن ارتباط داده عملا «خشنودی اززیبائی» را دریافت بداریم.

در مشاهدهٔ همین مکانیسم میباشد که ما بـاین نکته واقف میشویم: قانون زیبائی جزئی از قانون کلی خشنودی طبع ماست، که وابسته به عبورازجزء به جزئی‌ترمیباشد. بدینوسیله است که ما میتوانیم نقطه‌ای را به نقاط دیگرمربوط سازیم و این ارتباطات را ادراك کنیم.

این از خواص طبیعت ماست، یا بهتر بگوئیم وابسته به خرد ما میباشد کـه به محض مشاهدهٔ ارتباطاتی میان نقاط منفردی کـه دریك سلسله از معرفتهای تنظیم شدهٔ ما (از هر مقوله چه عینی یا محسوس و یا عاطفتی) موجود میباشد، احساس خشنودی میکنیم. جزء، چیزی بما نمی‌آموزد، مطلبی از آن درك نمیشود، فقط واقعه‌ای را آشکار میسازد، چیز دیگری جـز واقعات را نمودار نمیکند، ایـن واقعات منفردند، یعنی کاملا از هم جدا هستند، پس بهمین مناسبت ما چیزی از آنهـا در نمی‌یابیم؛ لیکن، برعکس اگرمیان آنها تناسباتی برقرار شد، از صورت تجرد خارج میگردند و سبب میشوند که احساسات ما در جهت دریافت حال یا چگونگی فعالیت آنها به جنبش در آید وبالنتیجه به نیکوئی دریابد کهاصولا طبیعت ما برای دریافت آن حال، بوجه خاصی ساخته شده است.

(تا اینجا سخن ما دربارهٔ زیبائی از نظر تاثیر کلی بود. مترجم) اکنون

بمواردی میپردازیم که:
حالی را که فوقاً بدان اشاره کردیم یقیناً در لذت خاص زیباشناسی است. - حالی که از هر علم، هرگونه تفکر، وهرنوع فعالیت آزاد میتوان یافت؛ در اینجا مورد نظر ما آنستکه نشان بدهیم این حال زیباشناسی واجد دو نوع کاراکتر ویژه میباشد.

یکی کاراکتریست که مصدر آن عناصری میباشد که خودشان مطبوع، محرك و مهیج هستند و هدفی هم جز ایجاد این صفات ندارند.

و دیگری که واجد اهمیت بیشتریست، آن حال زیباشناسی میباشد که هدف کاراکتر آن بطور خاص این نیست که ارتباط میان مواد عناصر معرفتهای ما ویا علوم را (ازهرقبیل باشند) نشان بدهد ویا اینکه قضاوت ما را دربارهٔ (تفکر یا فعالیت آزاد) نمودار سازد، بلکه کاراکتریست که مقصد وهدفی جزخوداین حال زیباشناسی ندارد.

نقطه حساس همینجاست، یعنی همین مورد واحداست که پیروان تئوری ادراکی وتئوری بازی از زوایای مختلف دربارهاش ابراز نظر کردهاند.

☆ ☆ ☆

بنابراین ازنظر تحلیلی (نه ابتدا بساکن) ما به یك نوع دریافت جزئی(۱)، یعنی دریافتی که تا حدی نزدیك به ادراك کانت میباشد توفیق یافتهایم (دربارهٔ ادراك کانت بعد ها به تفصیل سخن خواهیم گفت.)

از خلال مخالف گوئیهای کانت میتوانیم دریابیم که باوجود اینکه راه حل ناچیزی برای مشکل پیداکرده است ولی بیش از دیگران به موضوع نزدیك شده است؛ ومتوجه میشویم که بسیاری ازایرادات نقادان برزیباشناسی او، بهسبب اشکال وابهام وهمچنین براثرضدونقیض بودن فرمولهای وی بوده است. همین هاست که موجب گشته استاینان نتوانند اندیشه استاد را دریافته و تعقیب کنند.

☆ ☆ ☆

بطور خلاصه باید گفت: منطق خرد ما چنین حکم میکند که: خشنودی

---

۱ - Conception Partielle

خاطر ما از چیزهای منفرد و « غیر گروهی » نیست، بلکه برعکس از آنچه که گروهی و متشکل است میباشد ؛ یعنی : هنگامی آن خشنودی در ما ایجاد میشود که عمل برخورد با تناسبات ، مسابقات ، تبعیت‌ها ، نوامیس و سرانجام عمل برخورد با ارتباط عناصری که تحت نظمی از دریافت یا تفکر هستند ( از هر قبیل باشد ) میسر گردد .

اگر شعف ما از خود هدفهائی باشد که راههائی بسویشان باز شده است ، این شعف ارتباط به علم ، اخلاق و یـا هر گونه فعالیت فکری دارد ـ لیکن اگر خشنودی ما فقط از این واقعه سرچشمه بگیرد که سبب باز شدن راههائی گردد ، آنوقت زیبائی بوجود میآید .

نتیجه :

آنچه در آغاز این پژوهش داشتیم عبارت بود از :

۱ ـ محدود کردن خواص هنر به کاراکترهای ساخت برخی از ساخته‌ها .

۲ ـ گرائیدن بسوی پژوهش ترکیبات « واقعات زیباشناسی »

ثمرهٔ کار عبارتست از :

الف ـ منظورهای زیبا، سبب ایجاد لذتهای جسمانی و محسوس در ما میگردند .

ب ـ منظورهای زیبا، هم بوسیلهٔ عمل طبیعت ، هم بوسیلهٔ طرق بلاغت در ما ایجاد هیجان میکنند و هـم احساسات مختلف ما را بیدار میسازند ـ گاهی هم حس سود جوئی مدرک کـه ما را که جزو قلمرو ادراکیست تحریک میکنند ـ این حالات ، جهت برانگیختن « واقعه زیباشناسی » و قضاوت زیبائی به تنهائی نه کافی هستند و نه واجب ( مگر بوسیلهٔ عواملی که مسبب تولید آنها هستند ) از این رو لذت جسمانی و هیجان ، به تنهائی زیبا نیستند .

ج ـ پس از مجزا کردن تأثیر مستقیم این عناصر ، آنچه باقی میماند ، حـال ویژه‌ایست که ما بوسیلهٔ آن بهر گونه هم آهنگی یـا بهر نوع تجمعی از عناصر ، برای یك منظور و هدف خاص ، تحقق می‌بخشیم ؛ در این باره هدف هر چه بـاشد و عناصر از هر مقوله که پیش بیایند تفاوتی در امر تحقق پیدا نمیشود .

د ـ با این احوال باید این نکته را هم بحساب آورد که : هر چه

لذت جسمانی و هیجانهای وابسته به وسایل بلاغتی ، یا طبیعی،ویا لذت ادراکی شدت پیدا کنند ، انعکاس آرمنی یا هم آهنگی آنها نیز درما افزایش خواهد یافت ، یعنی آن‌انعکاس ، به نسبت بغرنج بودن آرمنی ها یا همکاری هائیکه به بازی آمده‌اند افزون خواهد شد .

این بود خلاصه‌ای از مطالب عمده یاد شده .

# بخش دوم

توصیف کرده است: «مقدار لذتی که هر چیز میتواند بما بدهد، وابسته به سبقت در اکتشاف و نکته سنجی و سرعت انتقال ما میباشد.» یعنی: **شخص صاحب ذوق**، در قلمرو زیبا شناسی مقدار لذتی را که طبیعت، یا ساخته‌های زیبای آدمی قادرند به او تفویض کنند بسرعت ودقت تشخیص میدهد.

پس بر طبق این اصل که: ذوق ما میتواند لذتهای موجود در اشیاء را تشخیص دهد، به تجسس لذایذ مقدماتی یاد کرده در قلمرو زیبا شناسی میپردازیم؛ این لذتها عبارتند از: لذتهای جسمانی - احساس طبیعت - شعفهای ادراکی و در تشخیص تمام تشکیلات، تناسبات همبستگیهای میان عناصر مختلف هر یك از قلمروها.

پیداست قسمتی از ذوق، جبلی است و سهم مهمتر از آن، اکتسابی میباشد یعنی با تربیت و گسترش تداعی هائیکه از خوشیهای ابتدائی و خام بوجود میآیند حاصل میگردد.

بدین مناسبت ذوق را میتوان واجد خاصیت حساسیت طبع دانست که سبب میشود عناصر لذت زیبا شناسی ما، و همچنین استعداد وقابلیت ویژهٔ تشخیص آرمنی ما نمودار گردد.

ازاین رو چون آرمنی در جمیع عناصر (ازهرقبیل) موجود میباشد، صاحب ذوق بودن، نیز از طرق عدیده و گوناگون (بشرط قابلیت تشخیص آرمنی) امکان پذیر خواهد بود.

البته ما درمطالعهٔ خود به مقتضای آنکه این آرمنی از چه مقوله است، ممکن است بیشتر یا کمتر باتشخیص های طبیعی یا بالعکس بنابه عادات یامطالعات وتجربیات خود به این مورد بر خورد کنیم.

در اینجا بازهم به گفتهٔ **منتسکیو** استناد میکنیم «کسانیکه متصف بظرافت طبع هستند برهر اندیشه یا برهرذوق مقداری فکر و سلیقه میافزایند - و آنانکه ساخته‌های عمیق را با ذوق سلیم داوری میکنند، دارنده و بوجود آورندهٔ حساسیت های بی پایان هستند که دیگران از آنها محروم میباشند.»

بسبب آنکه بهتر به این قبیل امور برخورد کنیم مواردویژه‌وجزئی را تحت آزمایش قرار میدهیم .

وقتی میگوئیم : فلان کودك صاحب‌ذوق موسیقی، یاذوق‌طراحی ، ویاذوق‌رنك آمیزیست‌مرادمان اینستکه بفهمانیم‌این‌طفل در هرسه مورد به جذابیت یك صدا، از نظرخودآن صدا، ویك خط از بابت خودخط ، ویك رنك‌از جهت خود رنگ ، و همچنین‌به لذت‌ارتباط میان‌آنها ، یعنی لذت شنیدن ودیدن وارتباطی که‌میان‌اصوات و چندین خط و چندین رنك موجود میباشد حساسیت شدید دارد ، پیداست که این ذوق جبلی است ، لیکن خام و پرورش نیافته میباشد(نیازی بگفتن نیست که این مورد به زحمت میتواندبه زیباشناسی‌مربوط گردد و کاملا بدان مانندا‌ست که‌بگوئیم این دختر کوچولو دارای ذوق آشپزی و عقل معاش میباشد . )

اکنون ببینیم صرفنظر از بچه ها ، به چه کسی « صاحب ذوق » میگویند ؟ مسلماً این لفظ بر کسی اطلاق میشود که طبعاً واجد صفاتی جهت دریافت لذتهای زیباشناسی وحساسیت جسمانی باشد ، و ضمناً بتواند بهتراز دیگران تناسبات شایستهٔ میان‌اجزای یك کل ، یا مجموعه هم‌آهنگی‌ازخطوط ، رنگها و اصوات راتشخیص بدهد . . .

خاطر چنین کسی ، بسبب حساسیت فوق‌العاده‌ای که داردمسلماً از عدم توافق میان فلان جزء دریك هم‌آهنگی کلی، آزرده‌میگردد .

بنابر این پرورش ذوق به معنای : حساسیت یافتن تدریجی و در این زمینه توانا شدن است ؛ یا به بیان دیگر : **آنگاه به ذوقی پرورش یافته میگویند که بهتر و بیشتر ،از شادیهای زیباشناسی متأثر گردد .**

شناسائی عمیق ساخته‌های زیبا ( از نظر اجزاء وآرمنی آنها ) این حسن را دارد که هر وقت کسی‌قصد تشخیص نکته‌ای از آنها را کرد ، بر اثرتداعی‌اندیشه‌ها، از هر سو پهنه‌ها وافق‌های جدیدی بسویش بازخواهد شد ؛ هرقلمرو در این زمینه هرقدرهم که خردو ناچیز باشد برای صاحبنظران جهانی پهناور است .

مسلم است که فقط حساسیت به ساخته‌های زیبا داشتن ( چنانکه فوقاً اشاره شد ) کفایت نمیکند بلکه لازم است به آزمایش های مکرر ، بـه جذابیت

فلان یا فلان وضع یا کیفیت الوان ، بوضع قرار گرفتن اشیاء و مبله کردن محل ، به خطوط ، به اوزان ، چه بگویم ، خلاصه به آنچه یك فرد حساس و مجرب میتواند از آن زیبائی را تشخیص بدهد ، حساسیت داشت و رفته رفته عادت کرد .

بیش از این اوقات خودمان را صرف تفهیم جملهٔ « آدم صاحب ذوق . . . » نکنیم ، زیرا اگر صد مثال یا صد مورد خاص راهم بیازمائیم ، باز بهمین نکته و همین نتیجه که تاکنون در بارهٔ « آدم صاحب ذوق . . . » بدست آورده‌ایم خواهیم رسید .

☆☆☆

اکنون به معنای ویژهٔ مورد دوم ، که معطوف به ذوق یك شخص ، یا یك عصر میباشدمیپردازیم .

پیش از بررسی این موضوع لازم است یك نکته اساسی را که در مطالعه هر نوع ساخته هنری مورد نیاز میباشد یادآور شویم : درهر کار شعوری ، یاساخته مصور و غیره . . . نکته اساسی « مسئله طرح شده » میباشد .

به عقیدهٔ مایك ساخته هنری یایك اثر انسانی که‌بطور آزاد بوسیلهٔ مؤلف یا سازنده‌ای‌ایجادو اجرا گشته است آنگاه در طبقهٔ کارهای هنری‌وارد میگردد ، که حل یك مسئله یا گروهی از مسائل انباشته شده راشامل باشد .

وقتی یك کارگر ، یا یك هنرمند ، یا یك نویسنده به ایجاد اثری اقدام میکند قصد او همواره نشان دادن‌یك هدف معین میباشد ، یعنی نیت او بهرحال اینستکه از طرق امکان پذیر نظرها را بخود جلب واحساسات را تحریك کند،یابه‌بیان‌بهتر : او میخواهد بوسیلهٔ هرگونه ترکیبی زیبائی را تذکار نماید .

همچنانکه‌آزادی‌درتولید ، بمااجازه میدهد ساخته‌ای راهنری‌بنامیم ، ارادهٔ خلق کردن هم ( که هدف مشترك در هر ساخته میباشد و شرطی است لازم نه کافی) بما اجازه‌میدهد که ازاین ساخته انتظار زیبائی‌را داشته باشیم .

مخصوصاًیادآوری میکنیم که‌این «ارادهٔ سازنده »ملزم نیست دانسته‌وعمدی باشد : چه بسا که دریك اثر ، اراده‌ای بطورغریزی بکاررفته وراه راجهت سازندهٔ

آن، ناطلبیده گشوده است :

البته مواردی که اراده‌ای دانسته و عمدی اعمال گشته نیز بسیار است، در این زمینه مثالهای بسیار میتوان یافت که خط مشی هنرمندان و سازندگان را نمودار میسازد ؛ همچنانکه ما خط مشی اندیشه‌های **بودلر** و **رمی دوگورمون** را قبلا نمودار ساختیم .

کسان دیگری نیز هستند که توجه و دقتشان محدود «به خوب انجام دادن طرح های مورد نظر و نوشتن درست آنچه قصد کرده اند» میباشد ؛ هر قسم ساخته هنری را که در نظر بگیریم ، مؤلفان و مصنفان، این عمل را ندانسته یا عمدی انجام داده‌اند ، یعنی طرحهائی را اجرا کرده‌اند که قبلا طرح شده است .

**یک ساخته هنری همواره شامل راه حل یك یا چند مسئله میباشد،** پس بطور کلی در هر ساخته، یك مسئله اساسی و یك قسمت برجسته وجود دارد که بقیه اثر از آن تبعیت میکند .

جهت تبیین اندیشه ، چند مثال ویژه اختیار میکنیم .

مثلا : در اثر زولا ، مسئله اساسی ، ترسیم درست و عریان و قایع میباشد ، در اینجا همه چیز فدای این مسئله شده است ، یعنی عفت قلمی ، شیرینی ، دلربائی و حتی غالبا سبك نگارش هم در این راه فدا گشته است ؛ بطور کلی : در این زمینه اگر تاثیر دلخواه بدست آید ، به چیزهای دیگر اهمیتی داده نمیشود .

اکنون نقاشی « امپرسیونیست » را مورد مطالعه قرار میدهیم : مسئله‌ای که این مکتب در صدد حل آنست مشکل روشنائی است . در اینجا جستجوی وحدت از نظر روشنائی و دقیق‌ترین حالات مختلف آن ، و آشکار کردن تاثیر درست هوای آزاد، هدف میباشد ، بقیه هرچه هست کمابیش فدای این مقصود میگردد . (« این بقیه » همانستکه در اعصار دیگر غالبا هدف عمده و فرم قطعی موضوع بوده است) درصورتیکه اکنون امپرسیونیست ها مطلقا اهمیتی به فداشدن اینها نمیدهند ، زیرا معتقدند مسئلهٔ طرح‌شده حل گشته و روشنائی که هدف بوده به وجه قابل تحسینی در ساخته هنری آنان نمودار گشته‌است.

اندکی دورتر باز به این موضوع مراجعه خواهیم کرد .

اینك آثار هنری را مانند یك مسئله یا مسائلی که روی هم قرار گرفته‌اند

مورد بررسی قرار میدهیم.

مسئله یا مسائل طرح شده در هر عصر، از ذوق همان عصر تبعیت میکند.

برای اینکه کلمه ذوق بهتر ادراك ومورد قبول واقع شود، بجای این کلمه درجملاتی که مربوط به ذوق شخصی یا ذوق یك عصر میباشد میتوانید معادلی نظیر: انتخاب بهترین فرضیه‌ها - یا انتخاب فرضیه‌های عادی، برگزینید.

وقتی میگوئید: «این تابلومطابق ذوق وسلیقهٔ من است.» مرادتان اینستکه: «این تابلو از میان بهترین فرضیه‌های من بر گزیده شده است.»

یاوقتی میگوئید: «این نوع مبله کردن مطابق ذوق دوران امپراطوری دوم است.» نیت شما آنستکه: «این سبك مبله کردن، منتخبی است از بهترین فرضیه هائیکه به فرم و هم آهنگی تزیینات دوران امپراطوری دوم تعلق دارد.»

بعقیدهٔ ما همواره یك ساخته هنری بـاید از دریچهٔ چشم سازندهٔ آن مورد مطالعه قرار بگیرد نه منحصراً از روزنهٔ دید تماشاگر کـه طبعاً محدود تر است- گذشته از دیدن و شنیدن شخصی، این یگانه راه ادراك یك اثر میباشد.

بطور کلی: در تمام هنرهائیکه برنامه‌ای ثابت و اجرا شده دارند، میتوان این خاصیت مسئله طرح شده و حل گشته‌را مشاهده کرد.

شناختن زیبائی، یا بهتر بگوئیم مطالعهٔ ذوق یك عصر، همیشه امری بسیار خصوصی است. رویهمرفته در یك عصر یا در یك هنر معین، محدودی از فرضیه‌های کوچك یا یك مسئله طرح شده دیده میشود که هنرمندان در هر زمان بـه اتکای تجربه یا وسایلی که در اختیار داشته‌اند جهت حل آن مجاهدت کرده‌اند.

مبتکران هنری، کسانی هستند کـه به کشف و طرح مسائل جدید توفیق می‌یـابند.

مثلا در زمینهٔ نقاشی:

مدتها جذابیت، وموزونیت وتعادل مطبوعی میان این دو کیفیت موردتحسین و توجه بود.

لیکن در عصرجدید چنین بنظرمیآید که در انواع مختلف نقاشی این تعادل را رها کرده و به تخصص گرائیده‌اند؛ در اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم،

با کشف مسئله‌روشنائی، کشمکش و کوشش شروع شد ، یعنی چنان در جستجوی نکات روشنائی یا نور حقیقی غرق گشتند که بالمآل به نیرو و ساختمان و صراحت ، لطمهٔ شدیدی‌وارد آمد؛ هدف ایشان از این کار فقط این بود که : ارتعاشات نـور حقیقی ، و جذابیت ویژه ، و تلفیق رنگهـای تند و شدید را نشان بدهند ؛ بهمین مناسبت عموماً از توجه به خطوط و کمیت فرضیه ها غفلت ورزیدند .

اکنون بنظرمی آید که باز مسئله ساختمان در درجه اول اهمیت قرار گرفته است ، ولی به این صورت که : نقاشان میخواهند ساخته‌هائی بوجود بیاورند کـه ترکیب آنها منحصراً از آن خودشان باشد (حالا هرچه شد اهمیتی ندارد) فقط کپی نباشد ،یعنی اگر رنگها خام‌و غیر طبیعی‌و کدر هستند ، و خطوط عاری از جذابیت میباشند چندان مهم نیست ، شرط آنستکه توجه به ساختمانی معطوف‌شده‌باشد که بوجهی اغراق آمیز صریح و آشکار باشد .

دراین‌قبیل‌آثار ، مجموعهٔ خطوط ، کشش و جذابیت خود را ازدست‌داده‌اند، ظاهر تـابلو تعمداً زاویه دار شده است ، اینها بگمان ایشان هیچکدام واجد اهمیت‌نیست ، زیرامیگویند : غرض‌حل فرضیهٔ موردنظرمیباشد که انجام گشته‌است .

متاسفانه مکاتب جدید ، یا تکنیك نو ، بر بنیاد فرضیه‌ای استوار و بر قرار میگردند که اغلب به زیان تاثیرو لذت زیباشناسی ساخته های آن‌مکاتب و صنایع میباشد ؛ زیرا این هنرمندان درآثارخودفقط به یك قسمت‌ازآنچه‌ممکن است در ما ایجادزیباشناسی کند توسل میجویند ، وتصورمیکنند اندیشهٔ‌تعادل‌میان طرق مختلفی کـه ایجاد زیبائی میکند فکری ارتجاعی و غیر معمول میباشد .

ما تعمداً روی این نکته اصرارورزیدیم‌تابه‌مساعدت یك مثال نشان بدهیم که فرضیه‌طرح شده در هنرشامل‌چه‌خصوصیاتیست .

**درهرقلمروی که‌فرض کنید،ذوق به‌معنای برگزیدن یاپسندیدن بهترین‌مسائل از میان جمیع پسندیدگیها میباشد .**

مطلبی که میخواستیم توضیح بدهیم همین است کـه در صفحات آینده جهت مطالعهٔ خوش ذوقی‌و کج‌ذوقی‌از آن استفاده خواهیم کرد .

☆ ☆ ☆

اکنون موردی که باقی‌میماند ، مطالعهٔ کیفیت ارزش یك ذوق‌درهنرمیباشد.

تطور موسیقی را مورد توجه قرار بدهیم ، مردم قرن گذشته به اپراهای ایتالیائی عادت داشتند ، صفات خوش آهنگ این اپراها با ارکستری که یك پیانو میتوانست بخوبی نقش آنرا ایفا کند اجرا میشد ، مسئلهٔ مطروح در این آثار صراحت، تنوع و جذبهٔ بلافاصله ، و نغمه‌هائی بود که بسهولت درك میشد و بسرعت ضبط میگردید و به نوازنده اجازه میداد از خلال پلوهای مشکلات محدود ، مهارتش را نشان دهد .
[illegible] برلیوز (۱) و واگنر (۲) از چه جهات مورد ملامت و سرزنش قرار گرفتند ،

مردم میگفتند : شیوه نوا سازی اینان پر صدا ، یکنواخت ، کم صراحت و فاقد تمام صفات متداول و معمول زمان است - درصورتیکه قدر این دو هنرمند آنگاه شناخته شد که آثار آنان مورد توجه عمیق قرار گرفت و معدودی شیفتهٔ کیفیت خاص آن ساخته ها شدند . کم کم دوستداران هنر برلیوز و واگنر که عادت به لذات خفی و بغرنج آثار این نواسازان کرده بودند ، مسائل ساده و مکشوف عصر سپری شدهٔ خود را حقیر میشمردند .

اینك بمطالعهٔ یکنوع نقاشی و مشتقاتش که ما آنرا « کوبیسم » مینامیم میپردازیم - در این زمینه روی سخن با هنرمندانیست که با ایمانی راسخ در این طریق گام می نهند )

ایرادی که بر اینان گرفته میشود چیست ؟ - میگویند : « آثار اینها هیچ چیز را معرفی نمیکنند . » ( یعنی تقصیرشان اینستکه به آثار خود نامی توصیفی داده‌اند که انسان را در انتظار یك تقلید میگذارد . ) و ضمناً ازخود سؤال میکنند : مسئله طرح شده در اینجا کدام است ؟ آیا ممکن است یك لذت متشکل ، یا یك احساس هنری ، از سطوح نقاشی شده ، یا خطوطی که منظوری را نشان نمیدهند تحصیل کرد ؟

البته ممکن نیست ، ولی این پرسش کنندگان متوجه نیستند که اساساً چه لزومی دارد باتمام قوا درجستجوی فرضیه یا مسئله‌ای برویم که‌اصلا مطرح نیست .

---

۱- Berlioz آهنگساز فرانسوی است ۲- Wagner آهنگساز آلمانی است

ما قصد نداریم از آثار متعدد کسانی دفاع کنیم که معتقدند :ترسیم تابلوئی که موضوعی رامعرفی نمیکند سهل‌تر از کشیدن تابلوئیست که‌معرف‌موضوعی‌میباشد؛ لیکن برای آتیه این اشاره ضروری بنظر میآید که : نمیتوان نقاشی‌را محکوم کرد که حتماً عنوان معرفی‌موضوعی را داشته باشد .

از نظر کلی ، قبل‌ازاینکه‌اثری رامورد قضاوت‌قرار بدهیم لازم است مسئله‌ای را که خود هنرمند مطرح کرده است مطالعه کنیم .

در این موردمیتوان بخاطرآورد که المپیا از مانه‌چه افتضاحی در نمایشگاه سال ۱۸٦٥ ببار آورد ، ولی امروز همین اثر در موزهٔ لوور(۱) جای دارد .

رو بهمرفته ( این نکتهٔ نهائی است که در زمینهٔ ذوق بدان اشاره میکنیم . ) تقریباً لازم ، واجتناب ناپذیراست که : یك عهد ، همواره آثاری را که مربوط به آغاز عهد بعدی است ناچیز و فاقد سلیقه بداند .

اگر ذوق یك عهد ، مشخص وثابت شده باشد واز مسائل صریحی که معمول زمان (یعنی مدروز) است ترکیب گشته باشد ؛ نمیتوان بسهولت از آن ذوق انتظار تغییر روش و سیستم ناگهانی داشت ، و منتظر بود به مقتضای راهی که مبتکران با آزمایشهای خود هرروزعرضه میدارند ، مردمان‌آن عصر نیز روز بروز تغییرروش بدهند - این امر وابسته به تطور آن عهد میباشد که این‌آزمایشها راتعقیب میکند ، یعنی بطور کلی مردمان آن عهد ، در عین حال که از مسائل مطروح جدید چیزی درك نمیکنند وبه وجهی خاص درتجسس همان مسائل قدیمی هستند که بدانها عادت کرده‌اند باید کم کم و بتدریج با مسائل جدید آشنا بشوند . مسلم است هیچ امر جدیدی را نمیتوان بر چنین پدیدهٔ طبیعی که درهر عهدی وجودآن امکان پذیراست جبراً تحمیل کرد .

خلاصه : ذوق یك انسان یا یك عهد ، چه خوب و چه بد ، ما را در قضاوت یك اثرهنری مواجه با انتخاب فرضیه‌ای میکند .

بعقیدهٔ ما ، این یك نکته اساسی است که هر گز نبایدآنرااز نظر دورداشت .

☆☆☆

اکنون نظری اجمالی به مسئله سبك میاندازیم .

---

۱- Louvre

سبك چیست ؟

مسلماً همه موافق هستیم که لیستی از آنچه واجد سبك میباشد و آنچه فاقد سبك است تهیه کنیم .

لیست شمارهٔ یك را به تمام آثار هنری بلیغ و شخصی اختصاص میدهیم که علاوه بردار بودن این امتیازات ، توجه آنها بیشتر به یك قانون کلی که مافوق بلاغت های موارد خاص است معطوف باشد .

صرفنظر از عنوان « سبك داشتن » مگر خود کلمه سبك به مجموعه قوانینی که در هنگام تولید هنری در یك رشته محدود حکومت میکند اطلاق نمیشود ؟

در لیست شماره ۲ بی تردید آثاری را ( مربوط به هر عهدی باشد ) قرار میدهیم که بدون درنظر گرفتن قوانینی که بر تولید هنری آن عهد حکومت میکنند بوجود آمده اند ؛ وضمناً درهمین لیست آثاری را که کارا کتر تولید هنری دارند ولی جزو هنرها محسوب نمیشوند میگنجانیم . مانند : عکاسی معمولی که نوعی تقلید مطلق و عاری از سبك میباشد .

به این ترتیب میتوانیم از نزدیکتر مطالعه خود را آغاز کنیم .

***

بنابرآنچه بیان شد : سبك ، مجموعه قوانینی است که فلان هنر را در فلان عهد معین ، توصیف میکند . سبك یك عهد ، با ذوق یك عهد متفاوت میباشد .

بنابرآنچه مشاهده شد: ذوق یك عهد، عبارت بوداز مجموع پسندیدگیها یا منتخبات آن عهد . درصورتیکه بالعکس، سبك یك عهد که خیلی کمتر کلی است ،منحصراً ارتباط به تکنیك هر هنری دارد ؛ این مجموعهٔ مقررات ، یا این تکنیك ، جزاً یا کلاً در یك عهد معین ، ثابت و مستقر میباشد ، و بهمین مناسبت ساخته‌هائی که نمیخواهند علیه عادات عصر عکس العملی نشان دهند از آن مجموعه تبعیت میکنند .

مثلا : سبك لوئی پانزدهم و سبك امپراطوری ،دو مورد خاص است که فوق عادات عصر میباشند ؛ یعنی اینها مجموعهٔ مقرراتی است که شیوهٔ کلی دکوراسیون یا چگونگی آرایش عصری را هدایت یا تنظیم میکنند؛ اینها قوانین کلی یا احتمالا فنون جزئی منحصری میباشند که گروهی از هنرمندان یا پیشه‌وران از آنها تبعیت کرده و بدانها حرمت نهاده‌اند .

اکثر سبکها ، در جزئیات خیلی کمتر از آن هستند که ما شرح و بسط دادیم

ولی همیشه سبك ، عبارتست از یك تمایل یا کشش کلی که نسبت به یك شکل یا دسته‌ای از اشکال متداول میگردد .

این مطلبی است آشکاراو نیازی به گسترش و تعمیم ندارد ؛ در صورتیکه بالعکس مفهوم اصطلاح « سبك داشتن » بسیار مبهم تر و نیازمند به مطالعه بیشتریست زیرا این لفظ بر موارد خاصی اطلاق میشود . ـ چه بسا اتفاق افتاده که به ساخته‌ای داشتن سبك را نسبت داده‌اند ولی مطلقاً نتوانسته‌اند بگویند کدام سبك وابسته‌است .

بنظر می آید که خاصیت انتظام در یك ساختهٔ « واجد سبك » تصادفی نیست : و چنانچه مثلا در یك ساختهٔ تقلیدی ، این نظم و ترتیب را حذف کنیم این خاصیت نیز زایل خواهد شد .

آثاری را که ما کلاسیك نام می‌نهیم به سبب آن است که تابع قوانینی قطعی و کلی میباشند ، و بهمین مناسبت این قوانین را ممکن است به آسانی در یك ساخته بیابیم ، دراینصورت خواهیم گفت : مراد ما از ساخته‌ایکه سبکی را مشخص میکند همین میباشد ؛ غرض اینستکه پدید آمدن فکری این ساخته، امری تصادفی نیست و این اثر از آنجهت با چنین یا چنان سبك ساخته شده که معمولا آثار کلاسیك از همان نوع نیز، این چنین یا آنچنان بوجود آمده‌اند .

لیکن در ساخته‌هائی که میگویند « واجد سبك » است منظور فوق صدق نمیکند ، یعنی دراین قبیل ساخته‌ها یك میل کلی که معمولا از خود ساخته هم تجاوز میکند مشاهده میشود . دراینجا سبك ، قوانینی است که مؤلفان با تئوری و وسایل بلاغتی خویش بر خود تحمیل میکنند . این وسایل بلاغتی عبارتند : از نیروبخشی یا تغیرشکل‌های ارادی با و سایل تکنیکی یا با وسایل دیگر ( هرچه میخواهد باشد ) در صورتیکه تصادفی بنظر نیایند و بتوانند معرف حاصل افکار ، یا مبین ارادهٔ مؤلف باشند .

اثری ممکن است مورد پسند واقع بشود یا نشود ، این امر وابسته به ذوق یا به پختگی ذوق میباشد ؛ آنگاه که در یك اثر متوجه وجود سبك شدیم ، نشانهٔ اراده‌ایست که سازندهٔ آن در یك جهت معین و هدفی معلوم برخود تحمیل کرده است .

بطور کلی چنین میتوان اظهار نظر کرد : اثری که واجد سبك است اگر از جهاتی زننده نباشد میتواند دارای سبب‌های جدی جهت ابراز زیبائی باشد .

# فصل هشتم

## دلربائی[1] - وزن

### ۱- دلربائی

اکنون به مسئله کلی دلربائی ، این صفت ویژه که توصیف وتبیین آن خالی از اشکال نیست میپردازیم .

ببینیم دلربائی چیست و کاراکترهایش کدام هستند ؟ - آیا منحصراً در هنر و قلمرو زیباشناسی یافت میشود یا اینکه در قلمرو های دیگر نیز موجود میباشد ؟ این نخستین مرحلهٔ مطالعه ماست .

دومین مرحله،مطالعهٔ عقیده‌ای است که ذوق عمومی هم تا حدی آن را تأیید میکند : آیا بطور کلی تناسبی میان دلربائی وخصیصه زنانه موجود میباشد ؟ وهمچنین مطالعهٔ اینکه : دلربائی را بعنوان مورد خاص ، درچه محلی از ساختمان زیباشناسی باید قرارداد ؟

☆ ☆ ☆

بهمان شیوه که در زیبائی عمل کردیم ، دلربائی را نیز مورد آزمایش قرار میدهیم: ما آگاهیم که زبان متعارف و معمولی این خصیصه را معمولا بر برخی از منظورها یا اشیاء وحتی بر بعضی از مجردات که بدون شك تاحدودی مصداقی دارند اطلاق میکنند .

قبل ازهرچیزاین کلمه درخوریك زن جوان میباشد - سپس برای یك انحناء که سرشارازدلربائیست یا یك‌حرکت ، یااطوار یك حیوان ، یایك عمارت کوچکی

---

۱ - همچنانکه در کتاب « زیباشناسی در هنروطبیعت » تألیف مترجم این اثر توصیف شده است ، دراینجا نیزکلمهٔ Grâce با توجه به معانی دیگر از قبیل : دلفریب - دلکش - دل‌آرا دل انگیز دلپسند - دلپذیر و حتی لفظ بی‌تناسب « لطف » که اکثر مترجمان برگزیده‌اند ، همه جا معادل **دلربا** اختیار شده است و خیال میکنم با انسی‌که همگان در اشعارکهنه و نو بـا این کلمه دارند **دلربا**، هم بهتربتوانند افادهٔ‌معنا کند و هم خوشتر بگوش آید . مترجم .

که با کج بربها و هلال ها و کنگره‌ها وانحناهای ظریف خود پر ازلطف و جذبه میباشد این لفظ مورد استعمال پیدا میکند.

آیا یك فکرهم میتوان دلربا گفت؛ درصورتیکه معنای این کلمه را به عناصر مشهود محدود کنیم البته نمیتوانیم به یك اندیشه دلربا بگوئیم. ولی اگر بتوانیم به اندیشه‌ای شکل و فرم بدهیم کاملا مصداق پیدا میکند. علاوه براین به « شیوهٔ یك عبارت » هم میتوان دلربا گفت. مثلا: به یك جمله (یا یك بیت شعر. مترجم) که بی اختیار، یك ربایندگی مطبوع و ملایم، و یك حال قابل انعطاف وا که شایدانذکی سطحی است ولی محدود به قالبی ظریف وفریبنده و نوازش بخش و بی آزار میباشددر نظرمامجسم میسازدمیتوان دلربا گفت. . . . - وقتی کودکی انسان را نوازش میکند دلبرباست-انحنای یك تپه دلرباست - هر فیلم را وقتی به تأنی وآهسته نمایش دهند بطور کلی دلربا میباشد.

درسنجش این‌امثله، میتوانیم منظور های دلربا را به انواع مختلف طبقه بندی کنیم.

شایع ترین آنها انواعی هستند که حرکت، در دلربائیشان دخیل است.

طبقهٔ دیگر که تا حدی نظیر انواع فوق میباشند آنهائی‌هستند که به‌دلربائی خط وابسته‌اند، یعنی متکی به خطی میباشند که احتمالا چشم ما بوسیلهٔ آن، مسیر مطلوبی را طی میکند.

خلاصه انواع دیگری موجود است که بندرت مشاهده میشوند؛ این دسته بهر نظم و ترتیبی که باشد، مطلقا فکرحرکت یا خط درآن وجود ندارد، بهمین مناسبت‌از هم اکنون میتوانیم‌دربارهٔ آنهاحکم‌قطعی‌بدهیم‌و بگوئیم: اینها جز آنچه بوسیلهٔ نقش انگیزی ها و تصورات، دلربائی را تذکار میکنند چیز دیگری نمیباشند.

بنابر مطالب‌فوق، در آغازکار چنین استنباط میشود که: تصور حرکت، یا لااقل تصور کلی توالی حرکت در زمان برای موضوع دلربائی امر واجبی است، و دلربائی، یك صفت خاص یا اجتماع چندین کارا کثر از یك مقدار توالی معین میباشد.

شاید در امثلهٔ ذیل‌بتوان نتیجهٔ‌تجربی کاملا برجسته‌ای رابخوبی نمودار کرد:

هنگامیکه فیلم سینما را باتأنی و کندی نمایش میدهند ، تقریباً تمام حرکات دلربایند .

عمل دستگاه سینما آنستکه سرعت گردش فیلم را کم کندو حرکاتی را که طبیعی ثبت کرده است آهسته ترنمایش بدهد ( بشرط آنکه احساس حرکت پیوسته و متوالی را ازمیان نبرد . )

شما فیلمی از حرکت چهار نعل یك اسب برداشته‌اید ، وقتی آن را به کندی نمایش میدهید،مشاهده میکنید که حیوان به آهستگی اززمین بهوابرمیخیزد ، سپس آهسته ، بدون هیچ سنگینی بزمین میآید . هریك از حرکات آن نرم وملایم ودر نهایت آرامش است .

حرکت عادی ترین منظورها ، ویا پرجنبش ترین وزاویه دارترین آنها ، وقتی تحت این شرایط مشاهده شود ، سرشار از دلربائیست - در حالیکه بالعکس اگر حرکات نرم و دلپذیر رقاصی بر پردهٔ سینما خیلی سریع نشان داده شود ، پرتکان ووحشیانه و فاقد هرنوع دلربائی بنظر خواهد رسید .

پس چنین نتیجه میگیریم : قسمت مهم اصل دلربائی در توالی یك حرکت یا به معنای درست تر در تهیه کردن حرکت بعدی در ضمن حرکت قبلی و ادامه آن میباشد ؛ تکامل این تهیه واتصال،موجب ایجاد لذت میگردد .

مثلا : مردی در حال دویدن است ؛ اگرحرکت او شتابزده یا متهورانه باشد بهیچوجه دلربانیست ، لیکن اگر عمل وی بر پردهٔ سینما به آهستگی نموده شود ، می‌بینیم که : آنمرد بدون هیچگونه فشار یا کوششی،بهآهستگی به هوا بلند میشود و در نهایت ملایمت پا بر زمین مینهد ، و ازآنجائیکه ما همواره آرزومند مشاهدهٔ جزئییات حرکات دویدن خود هستیم از مشاهدهٔ چگونگی آمادگی برای جهش ، و عمل جهش،وسرانجام فرود آمدن این مرد و همچنین از اینکه احساس سبکی در رفتار او میکنیم و به نکات باریکی که بمنظور رجعت به حرکت نخستین میباشد توجه مینمائیم ، شعف زایدالوصفی بما دست میدهد .

دریافت ما ازاین مطلب چیست ؟ تهیه‌یك حرکت که لحظه‌ای بعدبکارمیرود- ادامه - اتصال حرکات - فقدان فشار و تکان - عدم زحمت و کوشش به منظور از حالتی به حالت دیگر رفتن،نکاتی میباشند که ما دریافت می کنیم .

بازهم به موارد خاص پیشین میپردازیم :

هنگامی به یك زن جوان ، دلربا میگوئیم که رفتارش نرم و فاقدتکان باشد، حرکاتش متصل و کاملا پیوسته و از هرگونـه جنبش و تقلائی که تأثیر مجزا بودن را در ضمیر ما برانگیزد برکنار باشد .

یك منحنی دلرباتر از یك خط منکسر است ، زیرا وقتی دید ما مسیری منکسر داشت بناچار لمحه‌ای در زاویه هر خط متوقف میشود تا خط سیر جدیدی بیابـد ، همین برخورد و تقلا وانکسار مزاحم است . ازهمین رو برخی از منحنی‌ها که جهت حرکت پیوسته چشم ما شایسته تر بنظر میآیند دلرباترهم میباشند؛مثلا حظ بصر در مسیر بیضی‌های طویل بیش از انواع دیگر آنست ؛ زیـرا چشم ما ممکن است در تعقیب مسیر یك خط منحنی، خودش بدون مقدمه برخورد با انحنایا خمیدگی را پیش بینی نماید و سپس حرکت عادی را در پس آن قبلا احساس کند . (۱)

عمارتی را که‌معترفیم سرشار از دلربائی است‌مورد مطالعه قرار میدهیم: نقش مهمی که در اینجابازی‌میشود یکی تهیه‌هرقسمت از منظر این‌بناست که‌بوسیله‌قسمت قبلی عملی گشته است ، دیگری سبکی و ظرافت مجموع آنست . ـ یك بنای عظیم نمونه‌ای از استواری و سنگینی است ، یعنی « فقدان حرکت » را در نظر ما مجسم میسازد ـ درصورتیکه یك عمارت سبك ومشبك ، « ظرافت و کشیدگی » را بذهن ماخطور میدهد ؛ مفهوم این کلمات اینستکه نظرما درمشاهدهٔ خطوط ابنیه ، پیوسته بسوی آسمان معطوف میشود ( یعنی خواهان احساس سبکی هستیم . مترجم . ) مثلا یك منار مخروطی کلیسا که بنظرمیآید بجانب سمت راس کشیده شده،یا یك منحنی که در منتهای دلربائی صعود میکند و با سبکی فرود میآید،حاکی از این معناست که در هرحال حرکت چشم وحتی حرکات بینندگان در تعقیب مسیر منحنی میباشد .

هر نوع مثالی را که درنظر بگیریم باز بهمین نتیجهٔ موقت میرسیم : دلربائی خاصیت بعضی **توالی‌ها درزمان** است ؛ یعنی باید توالی‌های حرکت چنان باشد که هرحالی از حرکت ، بوسیلهٔ حالت حرکت قبلی تهیه شود و ادامه بیابد .

---

۱ ـ این فرضیه ایست که متکی به هیچ نوع محاسبه‌ای نمیباشد وارزش آن منحصراً وابسته به احساس سادهٔ خود ما است .

این نخستین مورد دلربائیست ، که ما ابتدا خیال میکردیم از این تجاوز نخواهد کرد .

ولی اکنون متوجه مسئله ای میشویم که : آیا تمام منظورهائیکه مسلماً دارای حرکت متوالی و پیوسته هستند دلربا میباشند ؟ و آیا تمام اینها به یك نهج دلربا هستند ؟

خزیدن کرمی را در نظر میگیریم :

کوشش ملایم ومتوالی کرم ، دلربانیست ، وعلاوه براینکه هیچگونه دلربائی را بخاطر نمیآورد سهل است که ضد دلربائی هم میباشد .

آیا میباید به اندیشه بسیار متداول فیلسوفان رجعت کنیم و با ورون (۱) هم آواز شویم و بگوئیم : تنها کاراکتردلربائی « عدم کوشش در رفتار یا حرکات است ؟ »

یقیناً خیر ؛ زیرا ممکن است مردی را در نظر بگیریم که در نهایت تنبلی و عدم مجاهدت طنابی را میکشد ، حرکت او از این جهت که فاقد هر نوع احساس کوشش میباشد دلربانیست .

پس اینطور استنباط میشود که هردو عنصر ، یعنی : استمرار در حرکت یا در خط ــ و عدم تقلا ، یا بهتر بگوئیم « عدم کوشش نمایان » میباید برای ایجاد دلربائی متحد شوند . طبیعة هم این دو عنصر آنقدرها که درآغاز کار مستقل بنظر میآیند استقلال ندارند .

حالا ببینیم احساس کوشش چگونه حاصل میشود ؟ ــ وقتی در یك امر مستمر، فواصلی ایجاد شود یا از زوری که دریك لحظه زده میشود کسر گردد ، ما احساس کوشش میکنیم ؛ زیرا اگر کوشش مدت درازی ادامه یابد وما ناظرآن باشیم کمتر مؤثر خواهد بود ، و به اضافه به تجربه آموخته‌ایم که کوشش شدید انسانی نمیتواند مدت مدیدی ادامه پیدا کند .

اگریك پهلوان سیرك میتوانست کوشش خود را استمرار دهد مطمئناً بسیار دلربابنظر میآمد و سبب میشد که مردم عادی تعبیر متعارف خودشان را دربارهٔ اش

---

Véron ــ ۱

بکار برند ، یعنی بگویند « مثل آب خوردن اینکار را میکرد . » همینطور اگر یك کرم ، به عوض باد کردن یك قسمت از بـدن خود برای پیش رفتن ، میتوانست بـا ملایمت و بدون کوشش نمایان در مسیر خود بخزد ، یقیناً همان احساس دلربائی که ما از حرکت اندام های منظم بدون تکان تحصیل میکنیم از آن نیز دریافت میکردیم ( همانند خزیدن مار . مترجم )

بنابراین ، بطور کلی احساس کوشش ، مخالف با احساس استمرار در حرکت میباشد .

اگر به اندام شخص ورزیده ای نظر بیفکنیم کوشش و اعمال زور را بوسیلهٔ عضلات برجسته و منقبض او احساس میکنیم ، یعنی این احساس بر اثر چیزهائیست که از استمرار و یکنواختی و بطور کلی از خط سیر ملایم و بدون تقاطع که دلربائی را تذکار مینمایند بر کنار هستند .

کوشش نمایان مطلقا دلربا نیست ، ولی فقدان کوشش هم موجد دلربائی نمیباشد ، بلکه لازم است اضافه بر این ، خطی ممتد ، حرکتی مداوم ، رفتاری متوالی یا اطواری مستمر موجود باشد تا دلربائی ایجاد گردد .

دلربائی یك کشتی شراعی از استمرار در حرکتش حاصل میشود ، زیرا هیچ نقطه توقف یا استراحتی در سیر آن مشاهده نمیگردد تا بدآنوسیله کوشش و فشار پی در پی را احساس کنیم ـ در حالیکه اگر همین کشتی را بوسیله موتور به حرکت در آوریم دلربائیش نقصان پیدا میکند ، زیـرا غرش موتور و تکانهای کوچك و متوالی ، انقطاع در استمرار و کوشش را نمایان میسازند .

بازهم فیلم سینما را که بطور تأنی نمایش میدهند مورد توجه قرار میدهیم : همین موضوع آهسته کردن حرکات عادی ، سبب میشود که ماقوانین طبیعی را ندیده انگاریم ـ یعنی ما بخوبی میدانیم که هیچکس وقتی پرش میکند نمیتواند به آهستگی به هوا برخیزد ، ولی هنگامیکه می بینیم شخصی در نهایت آهستگی به هوا برخاست و همچنان باتأنی فرود آمد ، بالطبع معرفت « قوهٔ ثقل » در ما ( آنچنانکه بتوانیم براین شخص منطبق سازیم . ) ازمیان میرود ، وحتی اندیشهٔ اینکه این شخص برای اجرای این امر کوششی انجام داده است نیز به ذهن ما خطور نخواهد کرد ؛ زیرا ما

چیزی جز یك حرکت بدون کوشش و کاملا پیوسته نمی‌بینیم و در نهایت آرامش، کوچکترین حرکت او را به اتکای جزئیات حرکات قبلیش ادراك میکنیم، و اصلا متوجه نیستیم که در هیچیك از این حرکات، قانون فیزیکی نقل دخالت دارد تا از وجود آن آزرده و مشوش بشویم.

این نکات است که سبب ایجاد دلربائی در منظوری میشود.

✡ ✡✡

دلربائی کاراکتر زنانه نیست، بلکه اطوار و کاراکترهای ویژهٔ زنان طوریست که میتوانند به آسانی دلربائی را تذکار کنند.

نرمش، و رفتار پیوسته، فقدان کوشش نمایان، صفات آشکار و برجستهٔ طبیعی و معمولی زنان است.

بنظر نمیآید که بسط این موضوع و مشخص کردن مراتبی میان دلربائی بطور کلی، و دلربائی زنانه (که در حقیقت یکی از بهترین نمونه های آنست) لزومی داشته باشد؛ زیرا کاراکترهای عمدهٔ دلربائی بطور طبیعی و معمولی در زنهای جوان و دوشیزگان هست، طبع مردان هم از اینجهت که کاراکترشان بندرت شباهت با کاراکتر زنها دارد نسبت به این کاراکتر بی‌اندازه حساس میباشد.

تاکنون دلربائی را از نظر حرکت، خط، و تغیر پذیری خط مطالعه کردیم.

اینك برایمان اشکار شد که وقتی از رفتاری به رفتار دیگر میگرائیم، آمادگی و تهیه کامل اعضای ما جهت جنبش ها، بمنزلهٔ سرچشمه صرفه جوئی برای قوا یا لذتمان میباشد؛ و در بسیاری از موارد متکی به دلایلی است که بسیار همانند دلایل دلربائیست.

در این مورد میتوان از دلربائی یك جمله موسیقی گفتگو کرد، یا با جزئی تفاوت در بارهٔ دلربائی یك منحنی زیبا سخن گفت... بدین طریق است که میتوان راجع به یك تابلو «دگراده» (۱) یا متدرج، یا یك مسیر ماهرانه و پیوسته، و یا لذتی که

---

۱ ــ پرده‌هائی را که در آن رنگها بتدریج و با هم آهنگی دلپذیری از شدید به ضعیف یا از تیره به روشن میروند Dégradé گویند، علیهذا چون تغیرات رنگ در این آثار واجد درجاتی است، ما نیز لفظ متدرج را بر گزیدیم، ولی عیناً کلمه «دگراده» را در متن نهادیم تا اصطلاح خارجی این سبك نیز معمول و متداول گردد. مترجم

عبور از رنگهای روشن به رنگهای تیره ایجاد میکند اندیشه کرد ومتوجه شد که تماما بنیادی مشترك دارند.

مکتب نو، این مطلب را به نیکوئی دریافته است - در مشاهدهٔ سایه روشن هائیکه بتدریج تغییر می‌یابند همواره یك لـذت کاملا واقعی موجود میباشد، آنچه در این تغیر مورد پسند ما واقع میشود چیزیست که بسیار نزدیك به دلربائیست.

☆ ☆ ☆

اکنون نکته‌ای که باقی میماند، پژوهش در طبیعت لذت ویژه‌ایستکه، دلربائی برای ما ایجاد میکند.

آیا دلربائی خود، زیبائیست؟ یا فقط تعبیر به یکنوع زیبائی میگردد؟ یااینکه لذتی که برای ما ایجاد میکند کاملا متفاوت از لذتیست که ما در برخورد با زیبائی ادراك میکنیم؟

اول میخواهیم ببینیم: ازاستمرار آشکار حرکتی که شرط عدم کوشش نمایان در آن ملحوظ شده است، ویا چیزی نظیر آن (چنانکه قبلا به عنوان استمرار در خود کوشش شناخته‌ایم) چه نوع لذتی حاصل میگردد؟

پیداست که نخستین لذت، لذت جسمانی است.

دراین موقعیت، ترتیب ووضعیت اعضای گیرندهٔ ما طوریست که در تعقیب هر لحظه، آمادهٔ اخذ تحریکات دیگر میباشند؛ اگر تحریکات، هـر یك بوسیلهٔ آن دیگری فراهم شوند، واستمرار کامل داشته باشند اعضای ما که آمادگی وافی دارند در برخورد باآن تحریکات، باکمترین کوشش وزحمت، به دریافت آنها نایل خواهند آمد، واین خود لذت بزرگی است.

شایدهم بتوان این نکته راچنین تعبیر کرد که: اعضای ما بادریافت این خاصیت مستمر در واقع حق شناسی خودشان را ابراز می کنند، یعنی از یك عمل متوالی و بدون جنبش و فاقد زحمت، بخوبی التذاذ حاصل میکنند.

مزید بر اینها بد نیست این نکته را نیز مبرهن سازیم که: **آهستگی معمولا** یك عنصر دلربائی است؛ توضیح آنکه: اعضای ماجهت دریافت یك حرکت تند و سریع، مجبور میشوند تکانهای شدیدی را که آن حرکات بر اثر خروج ودخولشان

ازمسیر دیدما ایجاد مینمایند تحمل کنند ، وازاین گذشته ، خود سرعت ممکن است علامت و تمایلی به اغراق کردن تغیرات یك خط سیر متوسط یا معمولی باشد ، در حالیکه ملایمت و آهستگی روشی است که تغیرات تدریجی را به نیکوئی آشکار میسازد .

ضمناً لازم است خاطرنشان‌سازیم که : بطوراستثنا ممکن‌است سرعت ، خود یك عنصر دلربائی باشد چنانکه پرواز سنگین و با تأنی برخی از پرندگان اگر سریعتر شود سبکتر و راحت تر وخلاصه دلرباتر بنظر خواهد آمد . در این مورد سرعت میبایست بحدی برسد که تأثیر استمرار مطلق را از دست ندهد ، و همچنین درحدودی باشد که‌هم‌تاثیر کوشش‌وسنگینی را زایل نماید و هم تاثیرفقدان خستگی یا هر اشکالی را القاء کند .

ملاحظه کنید ، دوباره بهمان دو نکته نخستین یعنی : استمرار و عدم کوشش نمایان بر گشتیم . فقط اتحاد این دواست که احساس دلربائی را در ما ایجاد میکند ؛ هرچیزی که موجب‌افزایش هریك‌ازاین کارا کترها گرددسبب تزاید دلربائی منظور یا موضوع مورد نظر ما نیز خواهد شد .

یك دسته دیگر از خشنودی‌های جسمانی هست که ممکن است از مشاهدهٔ دلربائی حاصل شود ، این دسته منحصراً بوسیلهٔ ادراك فقدان کوشش‌ایجاد میگردد.

ورون در کتاب زیبا شناسی خود به نیکوئی این مطلب را مورد مداقه قرار داده چنین مینویسد : « ببینیم دلیل التذاذ ما از تماشای دلربائی چیست ؟ آیا به دلیل احساس کمابیش ندانسته ولی کاملا واقعی تعلق انسانی است که ما بدون اراده در رنجها یا شادی هائی که در برابرمان نمودار میگردند شرکت میکنیم ؟ - هرقدر تماشای یك کوشش پرزحمت ، موجب فشاروهیجانی دردناك درما میشود ، همانقدر هم‌مشاهدهٔ یك‌حرکت راحت ودلرباآرامش و رهائی اعصاب را که یقیناً محصول همین فرم آرام و راحت میباشد ، برای ما فراهم میسازد . . . هرچه هنرمند بهتر بتواند این فقدان کوشش را نمودار کند ، احساس راحتی که بهرهٔ آنست بیشتر بر ما غلبه خواهد کرد . . . »

چنانکه عقیدهٔ سپنسر را هم که میگوید : دلربائی « یك صرفه جوئی ساده ایست در نیرو . » موافق با نظر خود بدانیم ، متوجه میشویم که خشنودی‌ما ازهمین

بابت میباشد.

چنین بنظر میآید که دلربائی قشی در تذکار احساس قوانین طبیعی بازی نمیکند؛ ممکن است تصور کرد که دلربائی زنانه، یا کاراکتر اطوار زنانه، اندام زن را در ذهن ما منعکس میسازد، یعنی از خلال زندگانی جاری مدنی خودکه فرسنگها دوراز طبیعت است دلربائی حیوانی اطوار را تذکار میکنیم.

معهذا بنظر نمیآید که این کاراکتر، بی اندازه برجسته و یا متیقن باشد.

برعکس، یك نوع خشنودی شعوری هست، که بوسیلهٔ دلربائی ایجاد میشود و آن: لذت مأخوذ از ادراکی است که هر لحظه از مشاهدهٔ حرکتی مشهود، و یا انحنائی معلوم احساس میکنیم؛ یا به بیان دیگر عبارت از آن احساس خشنودی بزرگی است که خردما از این تهیه کامل دائمی جریان تغیرات، دریافت میکند.

آیا این لذاید، منفرد و پرورش نیافته هستند؟ ویا اینکه بطور گروهی چنان مجتمع گشته‌اند که بوسیلهٔ تناسبات ربط دهندهٔ خود، زیبائی را بخاطر ما میآورند؟

دلربائی، علاوه برلذتهائی که ایجاد میکند، یقینا یك احساس صریح اززیبائی را نیز تفویض مـا میکند، زیرا در مشاهدهٔ یك حرکت دلربا، مجموعه‌ای از لذت جسمانی مستمر نیز احساس میگردد، یعنی هرلحظه ازآن لذت جسمانی، جزئیست ازیك کل، که بطور کلی هیچ چیزآنراقطع نمیکند... بنابراین، چون این احساس بطور دائم و مستمر فرض شده است (یعنی هدف، همین پیوستگی و استمرار در نظر گرفته شده است. مترجم.) پس میتوان گفت یك حرکت دلربا، مجموعی را تشکیل میدهد؛ یعنی لذایذی هم آهنگ جمع میشوند، تا مجتمعاً یك حرکت زیبا را نشان دهند.

بدین‌منوال، لذتی که ازادراك حرکت واحساس‌استمرارآن تحصیل میکنیم خود یك لذت زیبائی شدید میباشد.

خلاصه: اینهاکاراکترهائی‌هستند که دلربائی را به عنوان یکی از «مطبوع ترین» وسایل جهت تذکار زیبائی و تولید مثل یا تقلید آن معرفی میکنند.

## ۲- وزن

دلربائی و وزن دوعنصرخاص جهت تشخیص منظورهائی هستند که جاری در زمان و برقرار کنندهٔ توالی میباشند. دلربائی را شناختیم، ودانستیم که چه لذتی در ما ایجاد میکند وچگونه مربوط به زیبائی میگردد.

ولی، دروزن عنصری میابیم که ازهمان ابتدا اندکی با دلربائی متفاوت میباشد.

زیرا، قبل ازهرچیز وزن ساختگی است، یعنی عنصریست منحصراً وبطور خاص انسانی، ووابسته به هنرهای پیوسته ومتوالی.

وزن چیست؟

وقتی یکی ازهنرهای فضائی مانند نقاشی یا حجاری را مورد مشاهده قرار میدهیم، میتوانیم با فرصت کافی آن را تحت آزمایش وبررسی درآوریم، یعنی ابتدا بخشی ازآن را برای مطالعه انتخاب کنیم وسپس آن بخش را با مجموع به سنجش درآوریم وهمان رانقطه حرکت تناسبات مجموع قرار بدهیم، وآنگاه دوباره نظری به منظرهٔ کلی بیفکنیم وخلاصه آنقدر به مشاهده ومکاشفه ادامه بدهیم تا ساختهٔ هنری را ادراک کنیم؛ درمورد حجاری هم میتوانیم بهمین نحو ادامهٔ خطوط را تعقیب کنیم وبانگاه خودازیك سو به سوی دیگرمسیر آنها راپیروی نمائیم وهرقدر که دلخواهمان است این عمل را تکرار کنیم.

لیکن درهنرهای زمانی مانند موسیقی، رقص، وهنرنمایشی روشی اینچنین، جهت مطالعه میسر نیست، زیرا مجموع ساخته بتدریج، تحت عنوان توالی دریك زمان معین معرفی میشود؛ بهمین جهت برای ما دیگرمیسر نیست که به یك قسمت تفهیم نشده دوباره مراجعه کنیم، یا اینکه مجموع را دوباره ازمد نظربگذرانیم، ما ناگزیرهستیم ساخته را منحصراً بایك ادراک داوری کنیم - آنهم نه یك ادراک ساده، بلکه با ادراکی در یك زمان معین، وبا سرعتی ویژه، یعنی به **شیوه‌ای** که اثر مخصوصاً بربنیاد آن ساخته شده است باید به قضاوت آن بپردازیم.

در این هنرها یکی از عناصری که معرف ساخته و تذکاردهندهٔ زیبائی آن است همین توالی میباشد ؛ یعنی اثر چنان ساخته شده است که تحت شرایط ادراك در زمان ، میتواند مثلا فلان تاثیر را ببخشد ، و اگر غیر از این می بود ، یعنی چنانچه قسمت های مختلف ساخته به استعانت روش غیر معینی فراهم میشد ، و در اختیار بیننده یا شنونده قرار میگرفت ، مسلماً این تأثیر یا ایجاد نمی گشت و یـا اگر هم ایجاد میشد بطرز دیگری بود .

☆ ☆ ☆

در اینجا لازم است میان هنرهای تقلید کنندهٔ زمانی (مانند هنر نمایشی) و هنرهای تذکاردهنده یا ایجاد کنندهٔ زمانی (مانند رقص و موسیقی) وجه مشخصی قائل بشویم - زیبائی در گروه نخستین نه فقط بوسیلهٔ تبعیت‌های صریح تناسب ممکن است بخاطر بیاید ، بلکه احتمال دارد بوسیلهٔ افکاری کـه بیان میشوند وسبب جلب یك مقدار تداعی‌ها میگردند ایجاد گردد . - در گروه دوم ، بالعکس ، زیبائی منحصراً وابسته بـه توالی صریح در زمان است و تداعـی هـای درجه دوم نیز در آنها صریح و اشکار میباشند .

نتیجه بدست آمده این است که : در هنرهای تقلیدی ، عنصر صریح زمان اهمیت محدود تری از عنصر زمان در هنرهای تذکاردهنده دارد . یك نمونهٔ مشهود را شاهد مثال میآوریم ، یعنی نمایشنامهٔ ایبسن (۱) را در نظر میگیریم :

این نمایشنامه واجد زیبائی‌های بزرگیست - یك ساختهٔ هنری کامل میباشد - به نیکوئی احساس شده است ، و بخوبی برشتهٔ تحریر درآمده است، تمام عوامل آن به بهترین وجه برای تحصیل تأثیر معین مسابقه میدهند تا فلان اندیشه را برجسته و فلان زیبائی را بخاطر بیاورند .

اگـر عنصر زمان در اینجا حقیرانه دخالت میکند ( زیرا قسمت‌های مختلف ناگزیر هستند هریك بنا به مقدار زمانی که جهت ادای هر کلمه ، هر صحنه ، هر پرده و یا هر اندیشه مورد حاجت است ، در برابر ما به وجهی مختلف خودنمائی کنند.) وزن

---

۱- Henrik Ibsen درام نویس نروژی کـه اثاری فلسفی واجتماعی دارد و در اواخر قرن نوزدهم میزیسته است .

هم ، در نوسان احتمالی که باید جمله‌های متن اصلی را به منظور ایجاد تاثیر دلخواه نمودار کند ، دخالتی ندارد ، مگر بـه وجهی ضعیف ، آنهم موقتی ؛ پس در چنین ساخته‌ای عنصر زمان تا حدی قابل ملاحظه تر از عنصر وزن است که به زحمت احساس میگردد، درصورتیکه ، برعکس، درهرساخته‌ای که قصد تذکار زیبائی را دارد، یعنی هر اثری که بوسیلهٔ تقلید عناصری شبیه به واقعیت بوجود نیامده است ، بلکه بوسیلهٔ ساختی کاملا مصنوعی (مثل رقص وموسیقی) ظهور کرده است ، عنصر وزن به صورت یك عنصر اصلی یا یك عنصر زیبائی و یا یك عنصر قضاوت زیبائی خودنمائی میکند ؛ در چنین اثری تناسبات مسابقه دهنده میان عناصر فکری که ارزشی خارج از زمان دارند دیگر موجود نمیباشند ، بلکه آنها را درمیان عناصر صریحی که مستقیماً مربوط به زمان هستند ، مانند اصوات واطوار مشاهده خواهیم کرد .

بنابراین ، وزن دراین هنرها نه فقط عنصر قضاوت است بلکه عنصر زیبائی نیز میباشد ، تشکیلاتی که به منظور تحصیل تأثیری معین داده میشود، نه تنها میان اصوات واطوار است ، بلکه میان اوزان و توالی‌های زمانی نیز میباشد .

همانطور که لذت مؤلف ، وابسته به بازی با صدا داریهای مختلف ، یا بـا خطوط مختلف است ، همانطورهم متکی به انتظام مختلف توالی‌ها درزمان ، یعنی وابسته به وزن نیز میباشد .

در ساخته‌هائیکه واجد توالی هستند ، حتماً لازم است به بیننده یـا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکرداده شود تا بتواند زیبائی عرضه شده یا لطائف منظور نظر را ادراك کند .

اکنون به جزئیات وزن میپردازیم .

درشعر،وزن به وسیلهٔ تعدادی پایه‌های مفروض شناخته میشود ، یعنی به‌اتکای معدودی هجا در هر نوع شعر ( چنانکه در اشعار فـرانسه معمول است . ) و یـا همچنین استقرار مرتب عده‌ای هجاهای کوتاه و بلند در انواع اشعار ( چنانکه در اشعار یونانی،عربی وفارسی متداول میباشد . مترجم . ) وخلاصه به یاری تمام قواعد عروضی هرزبان مانند : پارهٔ شعری -قوافی-سجع وهر گونه رسمی که رجعت به یك نوع دور یانوبت را نشان دهد ( مانند: ترجیعات ومسمطات وغیره. مترجم) هویدامیگردد.

برای یادداشت وزن هرنوع شعر میتوان به کمك این عناصر یکنوع نمودار یا طرح ورسمی که مستقل از معنا باشد و نفوذ عنصر زمان را در قالب شعر نشان دهد ترسیم کرد ( چنانکه در فارسی و عربی به مساعدت افاعیل ، او زان اشعار یادداشت میشود . مترجم ) یعنی میتوان هر گونه وزنی را خواه دارای هجاهای کوتاه یا بلند و خواه دارای نقطه یا ویرگول و غیره باشد . به استعانت علاماتی که هریك درزمان، واجد کشش وارزش قرار دادی خاص و معینی هستند ترسیم وتعیین کرد . چنانکه در موسیقی نیز بدون توجه به صدای یك نت و صرفنظر از «میزان ها(۱)»، وزن رابوسیلهٔ کشش نوتها وسکوتها درزمان، میتوان ترسیم کرد :

𝅝 - 𝅗𝅥 - 𝅘𝅥 - 𝅘𝅥𝅮 - 𝅘𝅥𝅯

اکنون میخواهیم ببینیم: برقراری این ترتیب وسیستم زمانی، چه تاثیری درمادارد؟ واضح تر بگوئیم میخواهیم بدانیم مثلا : در موسیقی ارزش کشش نتها که مقسوم علیه ساده ( دو - چهار - هشت ) یك واحد معین میباشند چه سودی دارد ؟(۲) - یا اینکه : ادراك این نکته مفید چه فایده‌ایست ؟ - وآیا جهت برقراری وزن میباشد یا ویژهٔ تقسیم جملهٔ موسیقی به میزانهاست ؟

بازهم تکرار میکنیم تا بهتر بخاطر بسپارید : یك ساختهٔ هنری به منظور تذکار زیبائی یا هرنوع زیبائی امکان پذیر ساخته و به اجرا نهاده میشود .

۱ـ اگریك نغمه را به اجزای کوچك متساوی تقسیم کنیم هرجزء را میزان گویند ـ این میزانها به نسبت تعداد نتهائی که دارند ممکن است به وزن های مختلف ازقبیل : دوضربی ـ سه ضربی ـ چهارضربی وغیره درآیند که در ابتدای هرقطعه موسیقی با اعداد $\frac{2}{4}$ ـ $\frac{3}{4}$ و $\frac{4}{4}$ وغیره مشخص میشوند . (مترجم)

۲ـ اگراین شکل ( 𝅝 ) راکه نت گرد نامیده میشود وچهار ضرب معتدل کشش دارد مبنا قرار بدهیم تقسیمات آن عبارت میشوند از : سفید ( 𝅗𝅥 ) دو ضرب ـ سیاه ( 𝅘𝅥 ) یك ضرب ـ چنگ ( 𝅘𝅥𝅮 ) نیم ضرب وهمینطور (دولاچنگ) ، (سه‌لاچنگ) و «چهارلاچنگ» که هر یك ، نصف دیگریست ـ باید متوجه بود معادل این کششها ، سکوتهائی نیزهست که هریك شکلی خاص وکششی ویژه دارد مانند : سکوت سیاه که به این شکل میباشد ( 𝄽 ) ومعرف یك ضرب سکوت است . (مترجم)

بنابراین ، یکی از عناصر اصلی زیبائی ، مخصوصا در هنرهائی که خاصیت توالی « زمانی » دارند تبعیت کشش ها از یك کشش نمونه است که در تمام ساخته یا قسمتی از آن مشخص میباشد ( چنانکه،در موسیقی ، دفعاتی که یك واحد وزن در ثانیه تکرار میگردد ابتدای هر قطعه نشان داده میشود . به ذیل صفحه قبل راجع به میزان مراجعه کنید . مترجم . )

اگر کشش هرنت آزاد بود ، یعنی بی‌تناسب با کشش نتهای همسایه بود، شنونده قادر نمیشد چیزی از تبعیت‌های زمانی یاتناسبات موجود ادراك کند. هر قدر این تناسبات ساده تر باشند برای گوشهای غیر معتاد ادراك آنها سهلتر است وبهترمیتوان تناسبات زمانی را تفهیم کرد، وهویداست بهراندازه که عادت ومعرفت مستمع فزونتر شود دریافت قطعات مشکل و عمیق نیز سهل ترمیگردد .

در اینجا وزن یا آئینی که سازنده برخود تحمیل کرده است ، نمودار کنندهٔ نظم‌وقاعده وموزونیت میباشد که هیچ نوع زیبائی باآنها بیگانه نیست ؛زیراعنوان تناسب ، متضمن تبعیت ، شامل توافق مجموع بـا عناصر خود ، و همچنین مشمول تشکیلات عناصر به منظور القاء یك تاثیر میباشد ؛ حتی میتوان این عنوان را به‌آن زیبائی که احیاناً ازیك اغتشاش و بی نظمی حاصل گشته است اطلاق کرد ، زیرا این موردیست که در آن تمام عوامل اتفاق واتحاد پیدا کرده‌اند تا چنین تاثیری‌ایجاد گردیده است . پس حتی این اغتشاش راهم نباید حقیر شمرد . ( یعنی : اگربر طبق قوانین موجود ، مغشوش بنظر میآید ، مسلما در درون آن نظمی جاری و بر قرار است . مترجم . )

ادراك موسیقی عادی و بازاری بسیارسهلتراست . ـ برای آنکه وزنی مورد پسند عده‌ای قرار بگیرد ویا اینکه جوامع و طوایف آن را بپذیرند و ادراك کنند لازم است چنان صریح و نمایان باشد که نظم حاصل‌ازآن، محسوس‌همه واقع‌شود؛ بدین مناسبت‌قواعد اساسی این قبیل آثار آنچنان تنظیم گشته است که حتی برای اشخاص پریشان حواس نیز به نیکوئی آشکار وقابل ادراك میباشد . مثلا : در هـر

میزان ، ضرب اول (۱) را قوی نشان میدهد تامستمع فواصل زمانهای مساوی فلان دسته نت را که مجزا از دستهٔ دیگری است دریابد و ازاین نظمی که ادراك میکند مشعوف گردد .

نتیجه‌ایکه ازاین‌قاعدهٔ اساسی میگیریم آنستکه : یك موسیقی ضربی ، بوسیلهٔ وزن ثابت و سکوتهای خود نه تنها برای شنونده سهل الادراك میباشد بلکه علاوه بر این، خودش‌را نیز براو تحمیل میکند ، یعنی‌مستمع‌را درامواج منظم وزن نغمات خود چنان غوطه ور میسازد که وی جز دریافت آنها چاره‌ای‌ندارد .

به اتکای همین قواعد است که وزن لازم ، جهت رقص های ملی یا انواع دیگر رقص هابه وجود میآید ، در این مورد لازم است که وزن، عناصر پی‌درپی‌و کوتاه و همانند را صریحاً آشکار سازد .

مگر لذت رقص درنشان دادن حرکت اندام به وجهی کامل ، همراه‌باوزنی منظم نمیباشد ؟ - دراینجا وزن‌عنصریست‌خارجی که‌رقاص‌برای مدت زمان محدودی باآن همکاری میکند .

بنابراین : وزن هر نوع انتظامی میباشد که دریك توالی مستقرشده‌است.

نکته شایان توجه آنستکه : تجمع‌اوزان، میتوانديك‌نوع‌لذت‌خاص‌ایجاد کند ونوعی زیبائی‌را بخاطر بیاورد ، مثلا : زیبائی «گرافیك» یا«رسم‌زمانی» که متعلق به یك ساخته موسیقی است کاملا مستقل از نتها و صدا ها و خطوط ( یعنی‌حرکت جمله ها ) میباشد وبه هیچ چیز جز به خود توالی ارتباط ندارد .

آیا ما واقعاً دربرابر این «گرافیك» حساسیت داریم ؟

یقیناً چنین است ؛ زیرا قبل از هرچیز ، اثـر بخشی یك سنات (۲) یا یکی از سمفنی‌های بتهووون از چگونگی بازی با خطوط ( فرازونشیب جمله‌ها و وزن ها

۱- معمولادرمیزانهای سه ضربی( ۳/۴ )ضرب اول قوی ودوم و سوم‌ضعیف است - ودر میزانهای دوضربی ( ۲/۴ )ضرب اول قوی وثانی ضعیف میباشد (مثل مارش) ودرمیزانهای چهار ضربی ( ۴/۴ ) اول وسوم قوی ودوم وچهارم ضعیف است - همین تساوی ریتم و فواصل زمانهای مساوی وشدت وضعف یکسان ، خود سهم قابل توجهی درایجاد لذت دارند . مترجم .

۲- Sonate یکی‌ازفرمهای خاص موسیقی غربی‌است که مبنای سمفنی‌میباشد . (مترجم)

اخذ میگردد . هویداست که لذت جسمانی صداها و صداداریها ، به اعتبار خود باقی است و به خوبی آشکار است که اینها به عنوان وسیله و مواد بکار آمده‌اند نه بعنوان هدف ؛ زیرا ما میدانیم که در یك قطعه موسیقی، طرز نغمات ، برهم چیدگی خطوط یا جمله ها ، وتناوب و زنها ازعناصر عمده میباشند ، و قسمت اعظم احساس زیبائی آنگاه به کمال میرسد ، که ادراک جمله های ترسیمی و اوزان ترسیمی نیز به آنها افزوده گردد .

☆ ☆ ☆

قصد داریم در این مبحث (وزن) به فرضیهٔ جدیدی که عبارت از : سینما بـه عنوان هنرمیباشد بپردازیم .

ابتدا ببینیم :کاراکترهای عمدهٔ سینما کدامند ؟

شك نیست که سینما در عدادهنرهاست ؛ بجهت اینکه هرگز مؤلفی به‌اندازهٔ نویسندهٔ داستان یك فیلم ، در تنظیم جزئییات اثرخود آزادی ندارد ـ وکاملاهمانند یك درام نویس وحتی بیش از آن واجد خلاقیت میباشد ؛ زیرا نویسندهٔ داستان یك فیلم پس از تغیراتی که بنا بمیل خود به اثر خویش می بخشد و به نتیجه اتخاذ شده رضایت میدهد دیگر،حاصل کارش قابل تغییر احتمالی نمیباشد .

بطور کلی خصائص برجستهٔ این هنرازاین قراراست :

۱ ـ هنریست تقلیدی .

۲ ـ هنریست زمانی .

۳ هنریست صامت (۱) یا تقریباً صامت .

٤ ـ هنریست بدون وزن .

٥ ـ هنریست تحلیلی ، نه ترکیبی .

دو کاراکترنخستین ، مقرون به هنرنمایشی است که یگانه هنرتقلیدی‌وزمانی میباشد ( البته‌با درنظرداشتن‌این‌نکته که هنرنمایشی بیش ازآنچه تقلیدی‌است هنر تذکاری است ، یعنی هدفش تحصیل فلان تـأثیر ، و تذکار فلان تخیل بوسیله صحنه هائیست که مواد وعناصرشان از واقعیت به وام گرفته شده است . )

---

۱ـ این‌کتاب هنگامی برشته تحریر درآمده است که هنرسینما نخستین مراحل تطورخود را طی میکرده ، یعنی هنوز صامت وبی رنگ بوده است . (مترجم)

با اندك توجه درمییابیم که سومین کاراکتر ، یعنی فقدان صدا و یا تا حدودی صامت بودن مخالف بانیروی زیبائی هنرهائی است که دو خصیصهٔ نخستین راواجد هستند . . . پیداست : فقدان هر گونه بلاغت فکری ، هـرنوع دگرگونی الوان و هر قسم گفتگو ، آنهم در هنری که وظیفه‌اش تولید یا تقلید جسمانیست ولی ناتوان از تذکارمیباشد ، موجب اشکال بزرگی جهت تذکارهرگونه زیبائی میگردد . تازه گاهی‌هم که به عنوان تفهیم داستان ، جمله‌های موجز ومختصری بر پرده میاندازند بمثابهٔ جملاتیست که ما در محاوره باکسی که ثقل سامعه داردبکار میبریم ، زیرا در چنین مورد جهت اجتناب از فریاد زدن نـاگزیریم از بیان جزئییات بـا توجیه یك فکر بدیع و یاتنوع مطالب صرفنظر نمائیم وفقط بگفتن چند کلمهٔ لازم اکتفا کنیم.

ازاینها گذشته ، عجالتاً سینما فاقد وزن میباشد ، و خود این امرازقدرت‌تفهیم آن در تذکار زیبائی بوسیلهٔ گروهها وتناسبات در زمان ، فوق العاده میکاهد . اگر احیاناً صحنهٔ رقصی هم در فیلم باشد این رقص است که واجد وزن است نه فیلم .

خلاصه : فعلا چون توجه منحصراً معطوف به افکندن تصاویری برپرده‌است یعنی مطلقا اراده وانتخابی در کار نیست ، بالطبع سینمای کنونی فاقد هرگونه‌تذکار ترسیمی و بصری میباشد . . . .

دراین هنر، جزئی‌ترین شیئی مانند عمده ترین تاثیر مورد دقت و توجه قرار میگیرد ، یعنی همانقدر هنر ، یا مهارت، یا بهتر بگوئیم صنعت روشنائی و یا میزان سن که برای نشان دادن تاثیر بلیغ یك هنرپیشه صرف میشود بهمان اندازه هم مثلا برای مبله کردن فلان‌محل مصرف میگردد . ـ درصورتیکه لازم است تفاوتی قائل شوند و مثلا جهت لحظات حساس و مؤثر ، سیما یااطوار یاحالات بلیغ‌هنرپیشگان را برای چند لحظه هم که شده چنان بر پرده منعکس سازند کـه به نیکوئی سهم مهمی از هنر ایشان را مشخص و برجسته نشان بدهد .

از آنچه گفته شد چنین‌بهره میگیریم : تمام عواملی که جهت بیان داستانی یا برای‌مجسم کردن صحنه‌های‌مختلف مجتمع گشته‌اند ، بطور کلی همگی‌واجدصفات برجسته‌ای یکسان و همانند هستند که ویژهٔ تبیین و توصیف بسیاری از جزئییات ناچیز نیز میباشند، وبطور وضوح ، قرار دادی بـودن آن عوامل بچشم میخورد ؛

یعنی در حقیقت سینما یك صحنهٔ درست و جدی از یك صحنهٔ ساختگی و پیش بینی شده است که توضیح و تشریح جزئییات آن چندین صفحه و یا جملات عدیده لازم دارد. خلاصه مجملی است واجد احساسی جالب که بیشتر شبیه «داستانهای مصور یا بدون شرح» جراید مصور میباشد، یا روشی است که تاحدی بی شباهت به سبك کاریکاتور نیست چنانکه اصطلاح «رمان سینما» بخوبی میتواند به تنهائی معنای صحنه‌سازی کنونی را افاده کند.

امروزه برای اینکه سینما بتواند بدرستی وظیفهٔ خود را انجام دهد وازوسایلی که دارد به نیکوئی استفاده کند، میباید موضوعهائی را برگزیند که در آنها جنبهٔ توصیفی اشیاء مانند حوادث یا مسافرتها و غیره قوی و شدید باشد و از جنبهٔ ادراکی، نظیر اندیشه‌ها، و احساسات عمیق وحالات، اجتناب کند و یا لااقل این جنبه را به کمترین حد ممکن کاهش دهد و یا درصورت امکان اصلا از آن صرفنظر نماید.

نتیجة باید گفت: اکنون کارسینما اختصاص به ساخته‌هائی پیدا کرده است که وظیفهٔ آنها نقش انگیزی میباشد، و درحقیقت نقش عمدهٔ سینما فعلا منعکس کردن وآمیختن تصاویر با مناظری باشکوه وداستانهائی بچه گانه وفاقد هرگونه اندیشه‌ای شده است که بمنزلهٔ متن خود نمائی میکنند. (١)

*****

در وضعیت کنونی اکثر فیلمهائی که بمعرض نمایش نهاده میشوند دارای دو جنبه مختلف وجالب هستند

**١ ـ احساس طبیعت**: این موردیست که میتواند بشدت احساس خالص طبیعت را درما ایجاد کند، زیراما دراینجا دربرابر منظره‌ای قرارمیگیریم که واجدحرکت

---

١ ـ همچنانکه پیش ازاینهم اشاره کردیم زمان تألیف این اثر تقریباً مقارن با ایامی است که صنعت سینما هنوزمراحل نخستین تطورخود را می‌پیمود و ازجهات عدیده نواقصی داشت، لیکن انتقاد آقای کاستالا هنوز هم بقوت خود باقیست، یعنی با وجود اینکه صنعت سینما ترقی شایان توجهی کرده است با اینحال مدیران کمپانیهای فیلم برداری کمتر توانسته‌اند از جنبهٔ تجارتی آن صرفنظر کنند و وظیفهٔ واقعی خود راکه تقویت ذوقها وتهذیب اخلاق عمومی وتحریك اندیشه‌هاست ایفا نمایند پس در حقیقت هنوز هم سینما ذوق عوام الناس را درتهیه فیلم‌های خود درنظر میگیرد نه هدایت ورهبری ملتها را. (مترجم)

میباشد پس بالطبع دریافت احساس طبیعت ما از سینما فوق‌العاده زیادتر از تذکار ناقص یك نقاشی دورنما میباشد . بهمین سبب هم هست که از فیلمهای مستند مانند : دورنماها ومسافرتها که عجالةً بزرگترین موفقیت وافتخار سینما میباشد لذت عظیمی اخذ میکنیم .

به اتکای همین تاثیراست که کارگردان سینما ، فیلم‌های فاقد نتیجه‌را با مناظر باشکوه و گوناگون وخیره کننده وجذاب توام میسازد ـ منظور او از این آمیزش استفاده از تهییج احساس‌طبیعت است که خود ازهرداستانی هیجان انگیزترمیباشد.

**۳ ـ برخی ازلذاید بصری** : مانند چگونگی تاثیربعضی‌ازانواروروشنائیها، نظیر: تاثیرات‌فروغ صبحگاهان ـ نیمروز ـ و شامگاهان ، که در هریك از آنها ، درجات سایه روشن وتاثیرات انوار ، لذت خاصی برای دیدگان ما دارد .

بنابراین ، لذاید ویژه‌ای که سینما ایجاد یا تذکارمیکند آنهائیست که بر بنیاد احساس‌طبیعت یا لذت‌جسمانی‌نهاده شده‌اند ـ بالاخص میتوان گفت که: سینما دارای تاثیرات‌جنبش ها و ازدحام میباشد ـ سینما واجدآن زیبائی‌است که بوسیله‌مجموعی که‌تبعیت ازیك لحظه ، یا یك اندیشه میکند تذکارمیگردد (نظیرفیلم : کابیریا (۱) ـ یا فیلم ازدحام در دادگاه جنائی . )

هنرسینما چه مدارجی را طی خواهد کرد و راه آیندهٔ آن چیست فعلا برما معلوم نیست ، ما به حدی از هنرهای بصری که تقلید نباشند بر کنار هستیم که‌هر گونه از ترکیبات توالی زمانی آنها مانند : خطوط و رنگها ، که مطابق قوانین خودشان عرضه میگردند برای ما ناشناس و مزاحم بنظر میآیند . ـ خیال میکنیم باید با تطوری بطی بپیش برویم ، شاید هم دوران چندین نسل لازم باشد تا بتوانیم چنین اقداماتی را جدی بگیریم و همانطور که آماده درك سمفنی موزیکال هستیم ذوق خود راجهت درك سمفنی بصری (۲) نیز آماده سازیم .

---

۱ ـ Cabiria

۲ ـ سالهاست که این اندیشه (Symphonie Visuelle) تا حدی بعمل پیوسته است و فیلم‌هائی دراین زمینه تهیه شده است از آنجمله فیلم ( فانتازیا ) Fantasia میباشدکه در تهران نیز بمعرض نمایش نهاده شد . ( مترجم )

یگانه طریقی که میتواند سینما را به پایگاه هنر هدایت کند وتوانائی تذکار زیبائی را بدان تفویض نماید ، همین میباشد که تذکار را باتمام فرم‌هایش بجای تقلید بنشاند . این راهی است که سینما ( اگر بخواهد از شر این تصویر افکنی و مصور کردن داستانی که در چند جمله میتوان آنرا خلاصه کرد ، رهائی بیابد) باید انتخاب کند.

# ((ضميمه))

## ۱ - آیا هنر میتواند از « وسایل بلاغتی » صرفنظر کند ؟

در این زمینه این سئوال پیش میآید که : اگر هنر بخواهد شانش احراز زیبائی را کسب کند چه روشی باید در پیش بگیرد : آیا ممکن است از « وسایل بلاغتی » دوری بجوید ؟ یا به بیان دیگر : آیا یك ساختهٔ زیبای هنری همواره مبلغ یا مبین مطلبی میباشد ؟

تصور میکنیم که مسئله به نحو اخیر حل شده است ، بنابراین مطالعهٔ خودمان را از انتها آغاز میکنیم .

ببینیم آنچه معمولا در یك ساخته هنری بعنوان زیبائی نام میبریم از چه حاصل گشته است ؟

مطابق تحلیل گذشته می بینیم :

اولا : محصول لذاید جسمانیست .

ثانیاً : محصول یکی از فرمهای بلاغتی است که بوسیلهٔ آن میتوان هیجانها ، ادراکات واحساسات را انتقال داد .

ثالثاً : ممکن است ازسه مفهوم مشابه ذیل حاصل شده باشد : زیبائی هر گونه تجمعی که بهنیت خاصی فراهم شده باشد - زیبائی حاصل ازارتباط تجمع ها - زیبائی صادر شده از عناصری که در ساختههای هنری مشاهده میشود .

اکنون این موارد رااز نظر زیبائی ، تحت تسمیه حروف ابجد مطالعه میکنیم :

الف - در فرضیه اول، لذت جسمانی وسیلهای میباشد ، یعنی زیبائی نیست .

ب - در فرضیه ثانی ، موردیست که حال زیباشناسی صریحا از عناصر گروهی حاصل میگردد ، لیکن این عناصر گروهی با اینکه مبلغ مطلب خاصی هستند ، با اینحال ممکن است فاقد زیبائی واقعی باشند .

ج - در فرضیه ثالث ، نخستین مورد ، مسئله زیبائی در عناصر گروهی بلاغتی است .

د - و دومین مورد ، مسئلهٔ زیبائی میان چند دسته از عناصر گروهی میباشد.

ه - وسومین مورد ، هنگامی است که زیبائی ازمجموعهای از لذاید جسمانی

که به وسیله احراز نیروی بیشتری گرد آمده‌اند حاصل میگردد.

غیر از این مشاهده میشود که ساخته هنری

میتواند مبلغ موردی باشد بی اینکه واجد زیبائی باشد (مانند مورد: ب) البته در این مورد عناصری که به نیت خاصی جهت احراز نتیجه مطلوب فراهم شده باشد وجود ندارد.

میتواند موجب لذت جسمانی گردد (مانند مورد: الف)

میتواند مقام زیبائی و بلاغت را احراز کند (مانند مورد: ج و د)

میتواند مقام زیبائی را باصراحت تمام احراز کند بی آنکه مبلغ چیزی باشد، مانند حداکثر آن لذت جسمانی که باتحقیق و تجسس (یعنی ترتیب دادن مجموعه‌ای از لذاید جسمانی جهت اثر بخشی بیشتر) ایجاد میگردد. (مانند مورد: ه)

هویداست که انواع ترکیباتی از این مسائل میسر میباشد.

اکنون بی مقدمه به این مسئله برخورد میکنیم که: بلاغت امر لازمی برای یک ساختهٔ هنری نیست؛ زیرا حل مسئلهٔ (الف) در بارهٔ نقش لذت جسمانی در زیباشناسی هرچه باشد، حل مسئله (ه) را که درمورد توجه نقاشان مکاتب جدید مانند **کوبیست** یا **فوتوریست**(۱) ویا پاره‌ای از موسیقی‌های سمفنیک میباشد طرد یا رد نمی کند.

**۲ ـ نظریه ها یا تئوری های کنونی زیباشناسی و کاراکترهای آنها:**

در این بخش لازم است نظریاتی درباره تئوری های مختلف زیباشناسی که جهت توضیح مطالعات بعدی (جلد دوم) بکار ما خواهند آمد ایراد کنیم.

برای ما روشن است که «تئوریسین ها»ی مختلف زیبا شناسی که در ساختن سیستم متوافقی مجاهدت کرده‌اند و بخاطر حصول به این نیت متکی به یک مورد واقعی گشته و بتدریج تئوریهائی از زیباشناسی را که هر کدام وجهی از واقعیت را شامل هستند تعمیم داده و تکمیل کرده‌اند، چون در سیستم کارشان واقعیتی موجود است (همانطور که در آغاز سخن هم اشاره کردیم) در صورتیکه بخواهیم از نظر تماس باواقعیت و حقیقت، کارهایشان را مورد مطالعه قرار بدهیم ناگزیریم همان واقعیت موجود در تئوری ایشان را بعنوان نقطهٔ حرکت یا مبنای

---

۱ ـ Futuriste شیوهٔ جدیدی است در نقاشی که هنرمند بر مبنای خیال خود تحولات آینده را بر پرده نقش میکند. مترجم.

تحقیق اختیار کنیم - با این ترتیب خواهیم توانست برای هر تئوری، در مجموعهٔ زیبا شناسی ، محل ومقامی در نظر بگیریم و به نیکوئی از ایرادهائی که بر هریك از آنها از جانب مدافعان تئوری دیگری وارد شده یا میشود واقف گردیم .

***

**تئوری اخلاقی** - آیا زیباخوبست یا مفید ؟ - این تئوری به زحمت میتواند زیباشناسی نامیده شود ، زیرا کاملا پیداست که مطلقا نمیتوان کاراکتر ویژه‌ای جهت زیباشناسی قائل شد ، وحتی میتوان گفت که این مسئله تا حدی زیباشناسی را نفی میکند .

بهر حال اگر اعتقاد داشته باشیم که « خوب » زیباست ، یا هرچه «مفید» است زیبا نیز هست ، آنوقت ناگزیریم بمطالعهٔ کاراکترهای زیبا و مفید بپردازیم واین موضوع را زیباشناسی نام بنهیم - این مطلب بحدی واضح است که حاجتی به بحث ندارد .

***

**تئوریهای حساسیت** - این تئوری ها بدین ترتیب خلاصه میشوند : زیباعبارت از انعکاس جبلی و خود بخود تمام منش یا منیت مادر منظورمیباشد .

بخوبی پیداست که این زیباشناسی برچه موردی از واقعیت قرار گرفته است : در یك ساختهٔ زیبا ، هیجانها واحوال روحی منتقل شده بوسیلهٔ عناصر گروهی ،تبعیت از تجمع برخی از عناصر میکنند که بهنیت افادهٔ همین نتیجه ظاهر گشته‌اند ، علیهذا واجد نیروی عظیمی از همین نظر میباشند .

یك ساختهٔ زیبا که بوسیلهٔ هنرمندی تحت تاثیر هیجانی ، یا برای بیان هیجانی یا احساسی ساخته شده‌است ، ممکن است دارای عمیق‌ترین « منش » سازنده‌اش باشد و کوچکترین احساسات او را منعکس کند ، یعنی آنها را قابل انتقال وادراك نشان بدهد ؛ البته این مطلب بسته به زیبائی ساخته است ، یعنی بهمان نسبت که اثر زیبائی بهتر و بیشتر میشود این نکته نیز مصداق بیشتری پیدا خواهد کرد .. بنا براین میتوان معتقد شد که : نشان برجسته و مشخص ساخته‌های زیبا همین است . - دراین مورد ، چنانکه قبلا بیان شد ، موضوع مربوط به کاراکتر عمده و کلی زیبائی نیست ،

نتیجه، موضوع بیشتر وابسته به تجربه و عادت کار میباشد

تئوری **حلول در اشیا** ( آینفولونگ (۱) ) - تئوریهائیکه بر اساس آینفولونگ، نهاده شده‌اند تقریباً بدینقرارند (۲).

ساختمانهای زیبا و **منظورهای** زیبا، ما را به حال خاصی میبرند که در آنحال قابلیت هرگونه تاثیری داریم - میتوان به این حال عنوان مکاشفه را ارزانی داشت.

به مساعدت همین حال، تصورات و جمیع نیروهای عاطفی ما آزادانه بجنبش میآیند و جهت تحصیل این تاثیر که به عنوان زیبا مینامیم، همکاری میکنند.

در نتیجه اعمال نیروی فکر و قوت زیباشناسی که نظری دانهای پیرو مکتب آینفولونگ، بکار میبرند بخوبی مشاهده میشود. اگر به یک ساخته یا منظور زیبا دقت و تعمق بکنیم، تقریباً چیزی از زیبائی آن درک نخواهیم کرد. هم آهنگی هائیکه در آن از جهات مختلف بکار رفته است محفوظ نخواهد شد. نتیجةً شک نیست که چیزی از آن منظور یا ساخته دریافت نخواهیم کرد.

از سوی دیگر چون یک ساختهٔ زیبا و جذاب ... غنی از انواع مختلف میباشد، ... بشدت توجه ما را جلب خواهد کرد، درصورتیکه یک ساختهٔ غیر زیبا ... دقت و بی‌اعتنائی تلقی خواهد شد.

پیش از همین هم نتیجه‌ای بدست میآید که ... مکاشفهٔ نظری دانهای مکتب آینفولونگ، ممکن است به معنوی زدن ... ( که جهت درک چیزی با اثری لازم است ) تعبیر شود که حاصل یک بهرهٔ زیبائی یک ساختهٔ مورد نظر میباشد.

... این مرحله بیک نتیجه برخورد کردیم ... به کار ... که اساس تئوری را تشکیل میدهد.

باز هم مسئلهٔ مطروحه حل نشده است، زیرا در تجربه به هرنحو که بگیریم این سؤال پیش خواهد آمد: دلیل اینکه برخی از منظورها حس مکاشفهٔ ما را تحریک

(۱) Einfuhlung (۲) ـ این قسمت از مقاله‌ای آقای ... Basch تحت عنوان «مسئلهٔ اساسی زیباشناسی» که در شماره ماه «ژوئیه» و «اوت» ۱۹۲۰ مجله ... چاپ شده اقتباس گردیده است.

میکنند وما را حالی ویژه می بخشند که در آن حال قوای عاطلمان آزاد میگردد چیست ، وبه چه مناسبت منظورهای دیگری ازهمان قبیل واجدچنین خاصیتی نیستند؟
تازه اگرمسئله بدین نحوهم مطرح میشد بازبی جواب میماند .

☆☆☆

**تئوری‌های لذت جویان (هدونیست‌ها) (۱)** - این تئوری‌ها رامیتوان درچند کلمه به اختصاربیان کرد : هرچه بهرعنوان موجب لذت گردد زیباست .
ابطال این عقیده ، یعنی نفی ارزش مطلق و کلی این تئوری بواسطهٔ دلایل قابل ارزشی که دارد خیلی دشوارتر از آنست که معمولاً تصور میشود .
مطابق مطالعات گذشته ، بخوبی میدانیم که لذت مستقیم ، یعنی لذت جسمانی فقط درقسمتی از احوال زیباشناسی ما دخالت دارد ، درحالیکه این احوال همواره دارای کاراکتر«خشنودی» هستند .
ازسوی دیگر، مگرنمیتوان توصیف زیباشناسی را به تمام حالات لذت ، که لااقل بالقوه واجد شعف زیبا شناسی باشند گسترش داد ؟ - همین مورد را اکنون بهآزمایش می نهیم :
آیا هرگونه حال زیبا شناسی لذتی است ؟ - بطور کلی میتوان پاسخ داد که : آری .
ما میتوانیم تمام‌احوال زیباشناسی‌رابه‌شعف‌هایاخشنودیهاتعبیر کنیم - اهمیتی ندارد . - یعنی بطورخلاصه میتوانیم معتقد باشیم که میان آنچه پسند میآیدیا آنچه خشنود میکند گودال عمیقی موجود نمیباشد .
از طرف دیگر در زیباشناسی ، یك زیبائی حقیقی یـا یك خشنودی ؛ ممکن است مولود عناصری باشد که بنظر شما کریه‌و ناپسند میآید (مانند عناصر جسمانی.) درچنین مورد ، خشنودی ، کراهت را زایل میکند؛ علیهذا میتوان گفت: احوال زیبا شناسی لذاید هستند ، لیکن به ترتیبی‌خاص . پس ، چنانکه خواهیم دید نتیجه چنین گرفته میشود که : لذاید ، احوال زیباشناسی نیستند .

---

۱ - Hedonistes

آیا هر گونه لذتی، حال زیبا شناسی است؟ بطور کلی میتوان در پاسخ گفت نه.

شاید اگر شك وابهامی دراین پاسخ پیدا شود مربوط به لذایذی باشد که مثلا بوسیلهٔ آنها میتوان ساخته‌هائی زیبا بوجود آورد؛ یعنی وابسته به لذتهائی باشد که قابل انعطاف ودگر گونی هستند، مانند لذایذ سمعی و بصری؛ ولی هیچ نوع زیبائی حتی زیبائی مقدماتی هم درآن لذتی که موقع خوابیدن، هنگامیکه خوابمان میآید وجود ندارد (البته نه در فعل خواب.) همچنین درلذایذ: هدیه‌ای دریافت داشتن، یاشیئی گم شده‌ای را یافتن، یا به صیدماهی با قلاب توفیق پیدا کردن، یا رسیدن به ترنی که خیال میکردیم حرکت کرده است، بطور کلی درتمام لذت هائیکه تا ثیرشان منحصر به خودشان است یعنی محدود به خود هستند هیچگونه زیبائی یافت نمیشود.

همانطور که پیش از اینهم گفته‌ایم، یك لذت مستقیم، هرقدرهم که شدید باشد هرگز جز یك لذت نیست و نمیتواند نتیجهٔ زیباشناسی داشته باشد.

لذت جویان، تئوری‌های خود را در زمینهٔ زیبائی، خیلی سهل و ساده و متناسب باواقعیت جلوه گرساخته‌اند. اینان پنداشته‌اند که لذت، این مادهٔ اولیه، که به حد وفور درزیبائی و مخصوصاً در ساخته‌های هنری یافت میشود، برای محاسبهٔ هر تاثیر زیبائی کافی میباشد. در صورتیکه زیبائی، یك خشنودی در هم وبغرنجی است - بهمین علت هم لذت جویان به آسانی دچار اشتباه گشته‌اند.

****

**تئوری های بازی** - ممکن است این تئوری ها را چنین خلاصه کرد: لذت زیباشناسی همانند لذت بازیست - تحریك زیبا شناسی تحریکی است که از تمرین برخی قوا که به قصد همان عمل تمرین، وصرفنظر ازهر امتیاز خارجی اعمال میشود حاصل میگردد - پس، زیبا وابسته به این تحریك است.

ما به اتکای مطالعات قبلی خود میدانیم این وجه یکی از وجوه زیباشناسی-است که تئوری هاآن را به عنوان زیباشناسی کلی گرفته‌اند؛ این مورد، امکانیست برای هنر، تاتمرین بی‌شائبهٔ برخی از قوا را دربر گیرد.

این تئوری ها نه تنها در بارهٔ زیبائی وهنر، بلکه در زمینهٔ هنر بطور کلی

و کاراکتر ویژهٔ هنر، راه اشتباه پیموده‌اند.

حاجت به تاکید و تصریح این نکته نیست که تا چه‌حداین تئوری ها نادرست و غیرکافی جهت بیان اشکال یا فرمهای مختلف زیبائی ( مانند زیبائی طبیعت، یا زیبائی جادهٔ اتومبیل روی که کاملا مطابق مقصود ساخته شده ) هستند.

☆☆☆

تئوری بلاغت‌جو. (کروچه) : زیبائی چیزی جز معرفت بلاغت نیست، این بخشی از دانش زبان (۱)، یا بهتر بگوئیم ما حصل این علم است.

مثلا : کروچه بالصراحه‌و بدون‌هیچگونه تردیدی میگوید : « کسی که شاغل دانش کلی زبان است بالطبع بـه فرضیه‌های زیباشناسی یا بالعکس آن نیز اشتغال دارد، زیرا فلسفهٔ زبان‌وفلسفهٔ هنر هردو یکی است. »

بسهولت میتوان ملاحظه کرد که این تئوری، مطالعهٔ خود را به چه وجهی از زیباشناسی محدود کرده وتمام ارزش را به چه قسمت از زیباشناسی منحصرساخته است ؛ پیداست : فقط به قدرتی که ساخته‌های هنری بوسیلهٔ بلاغت و انتقال افکار و احساسات دارند محدود ومحصورشده، یعنی بلاغت راهدف ومقصود قرارداده‌است.

همچنین‌این‌تئوری معتقد است که : چون بعضی‌ازهنرها مانند هنرهای گفتاری ( مانند: ادبیات، نمایش و شعر. ) کلمات و زبان را به عنوان وسیله بکارمیبرند، از اینرو مداقه در وسایل بلاغت، مداقهٔ وسایل بلاغت زبانهاست.

موضوع را میتوان به سهولت بطرز ذیل گسترش داد :

۱ - هر زبان رابه عنوان یکنوع هنر میتوان گرفت، یعنی یك زبان دارای تجمعی از نقوش است که افکار و اشیائی را معرفی میکند.

۲ - هر وسیلهٔ بلاغتی را در هنر میتوان مشابه همانکه در زبان است ( منتها منتقل شده به قلمرودیگر ) دانست لیکن‌بایدخوب متوجه بود که این طریقه، چیزی برعناصری که قبلا شناخته‌ایم نیفزوده بلکه به سادگی یکی رابجای دیگری نهاده است، یعنی علم زبان‌رابا زیباشناسی، یا لااقل با قسمتی از زیبا شناسی که مربوط به هنر و وسایل بلاغتی آنست مقایسه کرده است. بنابراین مطلبی دستگیرمان

---

۱ - Linguistique

نخواهد شد ، زیرا در آن ، تصریحی درزمینهٔ زیبائی و امکان تولید کارا کترهایش نشده‌است .

☆☆☆

اکنون ببینیم پس از بررسی این تئوری‌های مختلف ، چه باقی مانده است ؟

آنچه باقی مانده تئوری های فلسفی ادراکیان است که زیبائی را بر اساس یك خشنودی که مأخوذ از عمل شعوری و بر بنیاد پاره‌ای از معلومات مستقر است می‌شناسند .

چنانکه قبل از اینهم اشاره کرده‌ایم ، ما معتقدیم که اصل هر زیبائی را در این مورد باید جست ، ولی این کار وقتی تحقق پیدا میکند که ما قسمت اعظمی از مسئله را مسکوت بگذاریم ، یعنی ازتاثیرات تغییراتی که ازمادهٔ احوال زیبا شناسی ما بوجود میایند صرفنظر کنیم . - این همان است که اکثر زیبا شناسان متوجه آن نشده‌اند و تئوری خود را فقط روی سهمی از آن ماده بنا کرده‌اند .

میتوانستیم این تلخیص را بیش از این گسترش دهیم و مثلا خاطرنشان کنیم که روسکین زیباشناسی را براساس احساس طبیعت که مقرسهل القبولی درواقعیت زیباشناسی کلی دارد قرار داده است ، یا امثله‌ای از این قبیل بیاوریم ، لیکن چون نیت ما منحصراً این بود که در پایان جلد نخستین فقط به تئوری های عمده‌ای که تاکنون درعرصه‌واقعیت‌زیباشناسی تظاهر کرده‌انداجمالا نظری بیفکنیم . بدین‌مناسبت به گفتار خود در همین جا خاتمه میدهیم .

تلخیص مطالب این بخش در صفحه بعد نموده شده است

## غلط نامه

| صفحه | سطر | نادرست | درست |
|---|---|---|---|
| ۷ | ۱۳ | زیاشناسیما ن | زیباشناسیمان |
| ۷ | ۱۵ | قرادادی | قراردادی |
| ۲۳ | ۱۹ | خواهم کرد | خواهیم کرد |
| ۲۸ | ۸ | موضوع زیبائی را | موضوع زیبائی و هنر را |
| ۳۸ | ۸ | کارا کگتر | کارا کتر |
| ۳۸ | ۸ | دیری | دیگری |
| ۵۲ | ۲۹ | « سوم بزرگ » | « سوم کوچك » |
| ۷۷ | ٦ | متعرضه | معترضه |

## عناصر زیباشناسی

وقسمتهائی از « عمل زیباشناسی » در هریك از تئوری های عمده

ما حصل عقیدهٔ ادراکیان در بارهٔ زیبائی

☆ ☆ لذت جویان ( هدونیست ها )

**لذت جسمانی** ← .... بلاغت جوئی

( کروچه)

☆ ☆ تئوری های حساسیت (آینفولونگ) ← **وسایل بلاغت**

☆ ☆ **هیجانها ـ احساسات**

و همچنین

**احساسات طبیعت** ← بلاغت

☆ ☆ زیبائی طبیعی ← (خواص ساخته‌های هنری و

(ژان ژاك روسو ـ روسکین) تئوری‌های بازی)

☆ ☆ **لذت‌های ادراکی**

☆ ☆ ☆

پایان جلد اول

# انتشارات دانشگاه تهران

| | عنوان | مؤلف |
|---|---|---|
| ۱ | وراثت (۱) | تألیف دکتر عزت‌الله خبیری |
| ۲ | A Strain Theory of Matter | » » محمود حسابی |
| ۳ | آراء فلاسفه دربارهٔ عادت | ترجمهٔ » برزو سپهری |
| ۴ | کالبدشناسی هنری | تألیف » نعمت‌الله کیهانی |
| ۵ | تاریخ بیهقی جلد دوم | بتصحیح سعید نفیسی |
| ۶ | بیماریهای دندان | تألیف دکتر محمود سیاسی |
| ۷ | بهداشت و بازرسی خوراکیها | » » سرهنگ شمس |
| ۸ | حماسه سرائی در ایران | » » ذبیح‌الله صفا |
| ۹ | مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی | » » محمد معین |
| ۱۰ | نقشه برداری جلد دوم | » مهندس حسن شمسی |
| ۱۱ | گیاه شناسی | » حسین گل گلاب |
| ۱۲ | اساس‌الاقتباس خواجه نصیرطوسی | بتصحیح مدرس رضوی |
| ۱۳ | تاریخ دیپلوماسی عمومی جلد اول | تألیف دکتر حسن ستودهٔ تهرانی |
| ۱۴ | روش تجزیه | » » علی‌اکبر پریمن |
| ۱۵ | تاریخ افضل - بدایع الازمان فی وقایع کرمان | فراهم آوردهٔ دکتر مهدی بیانی |
| ۱۶ | حقوق اساسی | تألیف دکتر قاسم زاده |
| ۱۷ | فقه و تجارت | » زین‌العابدین ذوالمجدین |
| ۱۸ | راهنمای دانشگاه | — |
| ۱۹ | مقررات دانشگاه | — |
| ۲۰ | درختان جنگلی ایران | » مهندس حبیب‌الله ثابتی |
| ۲۱ | راهنمای دانشگاه بانگلیسی | — |
| ۲۲ | راهنمای دانشگاه بفرانسه | |
| ۲۳ | Les Espaces Normaux | تألیف دکتر هشترودی |
| ۲۴ | موسیقی دورهٔ ساسانی | » مهدی برکشلی |
| ۲۵ | حماسه ملی ایران | ترجمهٔ بزرگ علوی |
| ۲۶ | زیست شناسی (۲) بحث در نظریهٔ لامارک | تألیف دکتر عزت‌الله خبیری |
| ۲۷ | هندسه تحلیلی | » » علینقی وحدتی |
| ۲۸ | اصول گدازو استخراج فلزات جلد اول | تألیف دکتر یگانه حایری |
| ۲۹ | اصول گدازو استخراج فلزات » دوم | » » » |
| ۳۰ | اصول گدازو استخراج فلزات » سوم | » » » |

| شماره | عنوان | مؤلف |
| --- | --- | --- |
| ۶- | مکانیک فیزیک | تألیف دکتر کمال جناب |
| ۶- | کالبدشناسی توصیفی (۲) - مفصل شناسی | » » امیراعلم- دکتر حکیم- دکتر کیهانی - دکتر نجم آبادی- دکتر نیک نفس |
| ۶- | درمانشناسی جلد اول | تألیف دکتر عطائی |
| ۶- | درمانشناسی » دوم | » » » |
| ۷- | گیاه شناسی - تشریح عمومی نباتات | » مهندس حبیب‌الله ثابتی |
| ۷- | شیمی آنالیتیک | » دکتر گاگیک |
| ۷- | اقتصاد جلد اول | » » علی‌اصغر پورهمایون |
| ۷- | دیوان سیدحسن غزنوی | بتصحیح مدرس رضوی |
| ۷- | راهنمای دانشگاه | — |
| ۷٤- | اقتصاد اجتماعی | تألیف دکتر شیدفر |
| ۷٦- | تاریخ دیپلوماسی عمومی جلد دوم | » » حسن ستوده تهرانی |
| ۷۷- | زیبا شناسی | » علینقی وزیری |
| ۷۸- | تئوری سنتیک گازها | » دکتر روشن |
| ۷۹- | کارآموزی داروسازی | » » جنیدی |
| ۸۰- | قوانین دامپزشکی | » » میمندی‌نژاد |
| ۸۱- | جنگل‌شناسی جلد دوم | » مرحوم مهندس ساعی |
| ۸۲- | استقلال آمریکا | » دکتر مجیر شیبانی |
| ۸۳- | کنجکاویهای علمی و ادبی | — |
| ۸٤- | ادوار فقه | » محمود شهابی |
| ۸۵- | دینامیک گازها | » دکتر غفاری |
| ۸٦- | آئین دادرسی در اسلام | » محمد سنگلجی |
| ۸۷- | ادبیات فرانسه | » دکتر سپهبدی |
| ۸۸- | از سربن تا یونسکو- دو ماه در پاریس | » » علی‌اکبر سیاسی |
| ۸۹- | حقوق تطبیقی | » » حسن افشار |
| ۹۰- | میکروب‌شناسی جلد اول | تألیف دکتر سهراب- دکتر میردامادی، |
| ۹۱- | میزراه جلد اول | » » حسین گلاژ |
| ۹۲- | » » دوم | » » » » |
| ۹۳- | کالبد شکافی (تشریح عملی دست و پا) | » » نعمت‌الله کیهانی |
| ۹٤- | ترجمه و شرح تبصره علامه جلد دوم | » زین‌العابدین ذوالمجدین |
| ۹۵- | کالبد شناسی توصیفی (۳) - عضله شناسی | » دکتر امیراعلم-دکتر حکیم دکتر کیهانی-دکتر نجم آبادی- دکتر نیک نفس |
| ۹٦- | » » (۴) - رگ شناسی | » » » » |
| ۹۷- | بیماریهای گوش و حلق و بینی جلد اول | تألیف دکتر جمشید اعلم |
| ۹۸- | هندسهٔ تحلیلی | » » کامکار پارسی |
| ۹۹- | جبر و آنالیز | » » » » |
| ۱۰۰- | تفوق و برتری اسپانیا (۱۵۵۹-۱۶۶۰) | » » بیانی |

| شماره | عنوان | مؤلف |
| --- | --- | --- |
| ٣١- | رياضيات در شيمى | نگارش دكتر هورفر |
| ٣٢- | جنگل شناسى جلد اول | » مرحوم مهندس كريم ساعى |
| ٣٣- | اصول آموزش و پرورش | » دكتر محمد باقر هوشيار |
| ٣٤- | فيزيولژى گياهى جلداول | » » اسمعيل زاهدى |
| ٣٥- | جبر و آناليز | نگارش دكتر محمدعلى مجتهدى |
| ٣٦- | گزارش سفر هند | » » غلامحسين صديقى |
| ٣٧- | تحقيق انتقادى در عروض فارسى | » » پرويز ناتل خانلرى |
| ٣٨- | تاريخ صنايع ايران - ظروف سفالين | » » مهدى بهرامى |
| ٣٩- | واژه نامه طبرى | » » صادق كيا |
| ٤٠- | تاريخ صنايع اروپا درقرون وسطى | » عيسى بهنام |
| ٤١- | تاريخ اسلام | » دكترفياض |
| ٤٢- | جانورشناسى عمومى | » » فاطمى |
| ٤٣- | Les Connexions Normales | » » هشترودى |
| ٤٤- | كالبد شناسى توصيفى (١) - استخوان شناسى | » دكتر اميراعلم - دكتر حكيم - دكتر كيهانى - دكتر نجم آبادى - دكتر نيك نفس - دكتر نائينى |
| ٤٥- | روانشناسى كودك | نگارش دكتر مهدى جلالى |
| ٤٦- | اصول شيمى پزشكى | » » آ . وارتانى |
| ٤٧- | ترجمه و شرح تبصرهٔ علامه جلداول | » زين العابدين ذوالمجدين |
| ٤٨- | اكوستيك «صوت» (١) ارتعاشات - سرعت | » دكتر ضياء الدين اسمعيل بيگى |
| ٤٩- | انگل شناسى | » » ناصر انصارى |
| ٥٠- | نظريه توابع متغير مختلط | » » افضلى پور |
| ٥١- | هندسه ترسيمى و هندسه رقومى | » احمد بيرشك |
| ٥٢- | درس اللغة و الادب (١) | » دكتر محمدى |
| ٥٣- | جانور شناسى سيستماتيك | » » آزرم |
| ٥٤- | پزشكى عملى | » » نجم آبادى |
| ٥٥- | روش تهيه مواد آلى | » » صفوى گلپايگانى |
| ٥٦- | مامائى | » » آهى |
| ٥٧- | فيزيولژى گياهى جلددوم | » » زاهدى |
| ٥٨- | فلسفه آموزش و پرورش | » دكتر فتح الله اميرهوشمند |
| ٥٩- | شيمى تجزيه | » » على اكبر پريمن |
| ٦٠- | شيمى عمومى | » مهندس سعيدى |
| ٦١- | اميل | ترجمهٔ مرحوم غلامحسين زيرك زاده |
| ٦٢- | اصول علم اقتصاد | تأليف دكتر محمود كيهان |
| ٦٣- | مقاومت مصالح | » مهندس گوهريان |
| ٦٤- | كشت گياه حشره كش پيرتر | » مهندس ميردامادى |
| ٦٥- | آسيب شناسى | » دكتر آرمين |

| شماره | عنوان | مؤلف |
|---|---|---|
| ۱۳۸ـ | **مصنفات افضل الدین کاشانی** | نگارش دکتر مینوی و یحیی مهدوی |
| ۱۳۹ـ | **روان‌شناسی** (ازلحاظ تربیت) | » » علی‌اکبر سیاسی |
| ۱۴۰ـ | **ترمودینامیك** (۱) | » مهندس بازرگان |
| ۱۴۱ـ | **بهداشت روستائی** | نگارش دکتر زوین |
| ۱۴۲ـ | **زمین شناسی** | » » یدالله سحابی |
| ۱۴۳ـ | **مکانیك عمومی** | » » مجتبی ریاضی |
| ۱۴۴ـ | **فیزیولوژی** جلداول | » » کاتوزیان |
| ۱۴۵ـ | **کالبدشناسی و فیزیولوژی** | » » نصرالله نیك‌نفس |
| ۱۴۶ـ | **تاریخ تمدن ساسانی** جلداول | » سعید نفیسی |
| ۱۴۷ـ | **کالبدشناسی توصیفی** (۵) قسمت اول سلسله اعصاب محیطی | » دکتر امیراعلم ـ دکتر حکیم دکتر کیهانی ـ دکتر نجم‌آبادی ـ دکتر نیك‌نفس |
| ۱۴۸ـ | **کالبدشناسی توصیفی** (۵) قسمت دوم سلسله اعصاب مرکزی | » » » » |
| ۱۴۹ـ | **کالبدشناسی توصیفی** (۶) اعضای حواس پنجگانه | » » » » |
| ۱۵۰ـ | **هندسه عالی** (گروه و هندسه) | تألیف دکتر اسدالله آل‌بویه |
| ۱۵۱ـ | **اندام‌شناسی گیاهان** | » » پارسا |
| ۱۵۲ـ | **چشم پزشکی** (۲) | نگارش دکتر ضرابی |
| ۱۵۳ـ | **بهداشت شهری** | » » اعتمادیان |
| ۱۵۴ـ | **انشاء انگلیسی** | » بازارگادی |
| ۱۵۵ـ | **شیمی آلی** (ارگانیك) (۲) | » دکتر شیخ |
| ۱۵۶ـ | **آسیب شناسی** (گانگلیون استلر) | » » آرمین |
| ۱۵۷ـ | **تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی** | » » ذبیح‌الله صفا |
| ۱۵۸ـ | **تفسیر خواجه عبدالله انصاری** | بتصحیح علی‌اصغر حکمت |
| ۱۵۹ـ | **حشره‌شناسی** | تألیف جلال افشار |
| ۱۶۰ـ | **نشانه‌شناسی** (علم‌العلامات) جلد اول | » دکتر محمدحسین میمندی‌نژاد |
| ۱۶۱ـ | **نشانه‌شناسی** بیماریهای اعصاب | » » صادق صبا |
| ۱۶۲ـ | **آسیب‌شناسی عملی** | » » حسین رحمتیان |
| ۱۶۳ـ | **احتمالات و آمار** | » » مهدوی اردبیلی |
| ۱۶۴ـ | **الکتریسته صنعتی** | » » محمد مظفری زنگنه |
| ۱۶۵ـ | **آئین دادرسی کیفری** | » » محمدعلی هدایتی |
| ۱۶۶ـ | **اقتصاد سال اول** (چاپ‌دوم اصلاح‌شده) | » » علی‌اصغر پورهمایون |
| ۱۶۷ـ | **فیزیك** (تابش) | » » روشن |
| ۱۶۸ـ | **فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة** (جلددوم) | » علینقی منزوی |
| ۱۶۹ـ | » » » » » (جلدسوم-قسمت‌اول) | » محمدتقی دانش‌پژوه |
| ۱۷۰ـ | **رساله بودونمود** | » محمودشهابی |
| ۱۷۱ـ | **زندگانی شاه‌عباس اول** | » نصرالله فلسفی |
| ۱۷۲ـ | **تاریخ بیهقی** (جلدسوم) | بتصحیح سعید نفیسی |
| ۱۷۳ـ | **فهرست نشریات ابوعلی‌سینا بزبان فرانسه** | » » » |

| عنوان | مؤلف |
| --- | --- |
| ۱۰۱- کالبدشناسی توصیفی - استخوان‌شناسی اسب | تألیف دکتر میر بابائی |
| ۱۰۲- تاریخ عقاید سیاسی | » » محسن عزیزی |
| ۱۰۳- آزمایش و تصفیه آبها | نگارش » محمد جواد جنیدی |
| ۱۰۴- هشت مقاله تاریخی وادبی | » نصرالله فلسفی |
| ۱۰۵- فیه مافیه | » بدیع‌الزمان فروزانفر |
| ۱۰۶- جغرافیای اقتصادی جلد اول | » دکتر محسن عزیزی |
| ۱۰۷- الکتریسیته وموارد استعمال آن | » مهندس عبدالله ریاضی |
| ۱۰۸- مبادلات انرژی درگیاه | » دکتراسمعیل زاهدی |
| ۱۰۹- تلخیص البیان عن مجازات القران | » سید محمد باقر سبزواری |
| ۱۱۰- دو رساله - وضع الفاظ و قاعده لاضرر | » محمود شهابی |
| ۱۱۱- شیمی آلی جلداول تئوری واصول کلی | » دکتر عابدی |
| ۱۱۲- شیمی آلی «ارگانیك» جلداول | » » شیخ |
| ۱۱۳- حکمت الهی عام و خاص | نگارش مهدی‌قمشهٔ |
| ۱۱۴- امراض حلق و بینی وحنجره | » دکتر علیم مروستی |
| ۱۱۵- آنالیز ریاضی | » » منوچهر وصال |
| ۱۱۶- هندسه تحلیلی | » » احمد عقیلی |
| ۱۱۷- شکسته بندی جلد دوم | » » أمیر کیا |
| ۱۱۸- باغبانی (۱) باغبانی عمومی | » مهندس شیبانی |
| ۱۱۹- اساس التوحید | » مهدی آشتیانی |
| ۱۲۰- فیزیك پزشکی | » دکترفرهاد |
| ۱۲۱- اکوستیك «صوت» (۲) مشخصات صوت - اوله - تار | » » اسمعیل بیگی |
| ۱۲۲- جراحی فوری اطفال | » » مرعشی |
| ۱۲۳- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (۱) | » علینقی منزوی تهرانی |
| ۱۲۴- چشم‌پزشکی جلداول | » دکتر ضرابی |
| ۱۲۵- شیمی فیزیك | » » بازرگان |
| ۱۲۶- بیماریهای گیاه | » » خبیری |
| ۱۲۷- بحث در مسائل پرورش اخلاقی | » » سپهری |
| ۱۲۸- اصول عقاید و کرائم اخلاق | » زین‌العابدین ذوالمجدین |
| ۱۲۹- تاریخ کشاورزی | » دکتر تقی بهرامی |
| ۱۳۰- کالبدشناسی انسانی (۱) سر و گردن | » » حکیم ودکتر گنج‌بخش |
| ۱۳۱- امراض واگیر دام | » » رستگار |
| ۱۳۲- درس اللغة والادب (۲) | » » محمدی |
| ۱۳۳- واژه نامه گرگانی | » » صادق کیا |
| ۱۳۴- تك‌یاخته‌شناسی | » » عزیز رفیعی |
| ۱۳۵- حقوق اساسی چاپ پنجم (اصلاح شده) | » » قاسم زاده |
| ۱۳۶- عضله وزیبائی پلاستیك | » » کیهانی |
| ۱۳۷- طیف‌جذبی واشعه ایکس | » » فاضل زندی |

| | |
|---|---|
| ۲۰۹- شیمی بیولوژی | تألیف دکتر مافی |
| ۲۱۰- میکربشناسی (جلد دوم) | « آقایان دکتر سهراب- دکتر میردامادی |
| ۲۱۱- حشرات زیان‌آور ایران | « مهندس عباس دواچی |
| ۲۱۲- هواشناسی | « دکتر محمد منجمی |
| ۲۱۳- حقوق مدنی | « « سیدحسن امامی |
| ۲۱۴- ماخذ قصص و تمثیلات مثنوی | نگارش آقای فروزانفر |
| ۲۱۵- مکانیک استدلالی | « پرفسور فاطمی |
| ۲۱۶- ترمودینامیک (جلد دوم) | « مهندس بازرگان |
| ۲۱۸- گروه بندی و انتقال خون | « دکتر یحیی پویا |
| ۲۱۸- فیزیک، ترمودینامیک (جلداول) | « « روشن |
| ۲۱۹- روان پزشکی (جلدسوم) | « « میرسپاسی |
| ۲۲۰- بیماریهای درونی (جلداول) | « « میمندی‌نژاد |
| ۲۲۱- حالات عصبانی یا نوروز | ترجمه « چهرازی |
| ۲۲۲- کالبدشناسی توصیفی (۷) (دستگاه گوارش) | تألیف دکتر امیراعلم - دکتر حکیم<br>دکتر کیهانی- دکتر نجم‌آبادی- دکتر نیک‌نفس |
| ۲۲۳- علم‌الاجتماع | تألیف دکتر مهدوی |
| ۲۲۴- الهیات | « فاضل تونی |
| ۲۲۵- هیدرولیک عمومی | « مهندس ریاضی |
| ۲۲۶- شیمی عمومی معدنی فلزات (جلداول) | تألیف دکتر فضل‌الله شیروانی |
| ۲۲۷- آسیب‌شناسی آزردگیهای سورنال « غده فوق کلیوی » | « « آرمین |
| ۲۲۸- اصول الصرف | « علی‌اکبر شهابی |
| ۲۲۹- سازمان فرهنگی ایران | تألیف دکتر علی کنی |
| ۲۳۰- فیزیک، ترمودینامیک (جلد دوم) | نگارش دکتر روشن |
| ۲۳۱- راهنمای دانشگاه | — |
| ۲۳۲- مجموعهٔ اصطلاحات علمی | — |
| ۲۳۳- بهداشت غذائی (بهداشت نسل) | نگارش دکتر فضل‌الله صدیق |
| ۲۳۴- جغرافیای کشاورزی ایران | « دکتر تقی بهرامی |
| ۲۳۵- ترجمه‌النهایه با تصحیح و مقدمه (۱) | « آقای سیدمحمد سبزواری |
| ۲۳۶- احتمالات و آمار ریاضی (۲) | « دکتر مهدوی اردبیلی |
| ۲۳۷- اصول تشریح چوب | « مهندس رضا حجازی |
| ۲۳۸- خون‌شناسی عملی (جلداول) | « دکتر رحمتیان دکتر شمسا |
| ۲۳۹- تاریخ ملل قدیم آسیای غربی | « « بهمنش |
| ۲۴۰- شیمی تجزیه | « « شیروانی |
| ۲۴۱- دانشگاهها و مدارس عالی امریکا | « ضیاءالدین اسمعیل بیگی |
| ۲۴۲- پانزده گفتار | « آقای مجتبی مینوی |
| ۲۴۳- بیماریهای خون (جلد دوم) | « دکتر یحیی پویا |

| عنوان | مؤلف |
|---|---|
| ۱۷۴- تاریخ مصر (جلد اول) | تألیف احمد بهمنش |
| ۱۷۵- آسیب‌شناسی آزردگی سیستم رتیکولوآندوتلیال | « دکتر آرمین |
| ۱۷۶- نهضت ادبیات فرانسه در دوره رومانتیک | « مرحوم زیرک‌زاده |
| ۱۷۷- فیزیولژی (طب عمومی) | نگارش دکتر مصباح |
| ۱۷۸- خطوط لبه‌های جذبی (اشعه ایکس) | « « زندی |
| ۱۷۹- تاریخ مصر (جلد دوم) | « احمد بهمنش |
| ۱۸۰- سیر فرهنگ در ایران و مغرب زمین | « دکتر صدیق اعلم |
| ۱۸۱- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلد سوم-قسمت دوم) | « محمدتقی دانش‌پژوه |
| ۱۸۲- اصول فن کتابداری | « دکتر محسن صبا |
| ۱۸۳- رادیو الکتریسیته | « « رحیمی |
| ۱۸۴- پیوره | « « محمود سیاسی |
| ۱۸۵- چهار رساله | « محمد سنگلجی |
| ۱۸۶- آسیب‌شناسی (جلد دوم) | « دکتر آرمین |
| ۱۸۷- یادداشت‌های مرحوم قزوینی | فراهم‌آورده آقای ایرج افشار |
| ۱۸۸- استخوان‌شناسی مقایسه‌ای (جلد دوم) | تألیف دکتر میربابائی |
| ۱۸۹- جغرافیای عمومی (جلد اول) | « « مستوفی |
| ۱۹۰- بیماریهای واگیر (جلد اول) | « « غلامعلی بینش‌ور |
| ۱۹۱- بتن فولادی (جلد اول) | » مهندس خلیلی |
| ۱۹۲- حساب جامع و فاضل | نگارش دکتر مجتهدی |
| ۱۹۳- ترجمهٔ مبدء و معاد | ترجمه آقای محمود شهابی |
| ۱۹۴- تاریخ ادبیات روسی | تألیف « سعید نفیسی |
| ۱۹۵- تاریخ تمدن ایران ساسانی (جلد دوم) | » » » » |
| ۱۹۶- درمان تراخم با الکتروکوآگولاسیون | « دکتر پرفسور شمس |
| ۱۹۷- شیمی و فیزیک (جلد اول) | « « توسلی |
| ۱۹۸- فیزیولوژی عمومی | « « شیبانی |
| ۱۹۹- داروسازی جالینوسی | « « مقدم |
| ۲۰۰- علم العلامات نشانه‌شناسی (جلد دوم) | « « میمندی نژاد |
| ۲۰۱- استخوان‌شناسی (جلد اول) | « « نعمت‌اله کیهانی |
| ۲۰۲- پیوره (جلد دوم) | « « محمود سیاسی |
| ۲۰۳- علم النفس ابن‌سینا و تطبیق آن با روانشناسی جدید | « « علی‌اکبر سیاسی |
| ۲۰۴- قواعد فقه | « آقای محمود شهابی |
| ۲۰۵- تاریخ سیاسی و دیپلوماسی ایران | « دکتر علی‌اکبر بینا |
| ۲۰۶- فهرست مصنفات ابن‌سینا | « « مهدوی |
| ۲۰۷- مخارج الحروف | تصحیح و ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری |
| ۲۰۸- عیون الحکمه | از ابن‌سینا - چاپ عکسی |

۲۷۷- مدخل منطق صورت — نگارش دکتر غلامحسین مصاحب

۲۷۸- ویروسها — « « فرج‌الله شفا

۲۷۹- تالفیت‌ها (آلکها) — « « عزت‌الله خبیری

۲۸۰- گیاه‌شناسی سیستماتیك — « « محمد درویش

۲۸۱- تیره‌شناسی (جلددوم) — « « پارسا

۲۸۲- احوال و آثار خواجه نصیرالدین طوسی — « مدرس رضوی

۲۸۳- احادیث مثنوی — « آقای فروزانفر

۲۸۴- قواعد النحو — « قاسم تویسرکانی

۲۸۵- آزمایشهای فیزیك — « دکتر محمدباقر محمودیان

۲۸۶- پندنامه اهوازی یا آئین پزشکی — « « محمود نجم‌آبادی

۲۸۷- بیماریهای خون (جلدسوم) — « « یحیی پویا

۲۸۸- جنین شناسی (رویان‌شناسی) جلد اول — « « احمد شفائی

۲۸۹- مکانیك فیزیك (اندازه‌گیری مکانیك نقطه مادی وفرضیه نسبی)(چاپ‌دوم) — تألیف دکتر کمال‌الدین جناب

۲۹۰- بیماریهای جراحی قفسه سینه (ریه، مری، قفسه سینه) — « « « محمدتقی قوامیان

۲۹۱- اکوستیك (صوت) چاپ دوم — « « ضیاءالدین اسماعیل بیگی

۲۹۲- چهار مقاله — بتصحیح « محمد معین

۲۹۳- داریوش یکم (پادشاه پارسها) — نگارش « منشی‌زاده

۲۹۴- کالبدشکافی تشریح عملی سر و گردن ـ سلسلهٔ اعصاب مرکزی — « « نعمت‌الله کیهانی

۲۹۵- درس اللغة والادب (۱) چاپ‌دوم — « « محمد محمدی

۲۹۶- سه گفتار خواجه طوسی — بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه

Sur les espaces de Riemann - ۲۹۷ — نگارش دکتر هشترودی

۲۹۸- فصول خواجه طوسی — بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه

۲۹۹- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلدسوم) بخش سوم — نگارش محمدتقی دانش‌پژوه

۳۰۰- الرسالة المعینیة — « « «

۳۰۱- آغاز و انجام — « ایرج افشار

۳۰۲- رسالهٔ امامت خواجهٔ طوسی — بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه

۳۰۳- فهرست کتب اهدائی آقای مشکوة (جلدسوم) بخش چهارم — « « «

۳۰۴- حل مشکلات معینه خواجه نصیر — « « «

۳۰۵- مقدمه قدیم اخلاق ناصری — « جلال‌الدین همائی

۳۰۶- بیوگرافی خواجه نصیرالدین طوسی (بزبان فرانسه) — نگارش دکتر امشه‌ای

۳۰۷- رساله بیست‌باب در معرفت اسطرلاب — « مدرس رضوی

۳۰۸- مجموعهٔ رسائل خواجه نصیرالدین — « « «

۳۰۹- سرگذشت و عقائد فلسفی خواجه نصیرالدین طوسی — « محمد مدرسی (زنجانی)

| عنوان | مؤلف |
| --- | --- |
| ۲۴۴ـ اقتصاد کشاورزی | نگارش دکتر احمد هومن |
| ۲۴۵ـ علم العلامات (جلد سوم) | « « میمندی نژاد |
| ۲۴۶ـ بتن آرمه (۲) | « آقای مهندس خلیلی |
| ۲۴۷ـ هندسهٔ دیفرانسیل | « دکتر بهفروز |
| ۲۴۸ـ فیزیولژی گل و رده بندی تك لپه ایها | « « زاهدی |
| ۲۴۹ـ تاریخ زندیه | « « هادی هدایتی |
| ۲۵۰ـ ترجمه النهایه با تصحیح و مقدمه (۲) | « آقای سبزواری |
| ۲۵۱ـ حقوق مدنی (۲) | « « دکتر امامی |
| ۲۵۲ـ دفتر دانش و ادب (جزء دوم) | ـ |
| ۲۵۳ـ یادداشتهای قزوینی (جلد دوم ب ، ت ، ث ، ج) | « ایرج افشار |
| ۲۵۴ـ تفوق و برتری اسپانیا | « دکتر خانبابا بیانی |
| ۲۵۵ـ تیره شناسی (جلد اول) | « « احمد پارسا |
| ۲۵۶ـ کالبد شناسی توصیفی (۸) دستگاه ادرار و تناسل ـ پردهٔ صفاق | تألیف دکتر امیر اعلم ـ دکتر حکیم ـ دکتر کیهانی دکتر نجم آبادی ـ دکتر نیك نفس |
| ۲۵۷ـ حل مسائل هندسه تحلیلی | نگارش دکتر علینقی وحدتی |
| ۲۵۸ـ کالبد شناسی توصیفی (حیوانات اهلی مفصل شناسی مقایسه‌ای) | « « میربابائی |
| ۲۵۹ـ اصول ساختمان و محاسبه ماشینهای برق | « مهندس احمد رضوی |
| ۲۶۰ـ بیماریهای خون و لنف (بررسی بالینی و آسیب شناسی) | « دکتر رحمتیان |
| ۲۶۱ـ سرطان شناسی (جلد اول) | « « آرمین |
| ۲۶۲ـ شکسته بندی (جلد سوم) | « « امیر کیا |
| ۲۶۳ـ بیماریهای واگیر (جلد دوم) | « « بینش ور |
| ۲۶۴ـ انگل شناسی (بندپائیان) | « « عزیز رفیعی |
| ۲۶۵ـ بیماریهای درونی (جلد دوم) | « « میمندی نژاد |
| ۲۶۶ـ دامپروری عمومی (جلد اول) | « « بهرامی |
| ۲۶۷ـ فیزیولوژی (جلد دوم) | « « علی کاتوزیان |
| ۲۶۸ـ شعر فارسی (در عهد شاهرخ) | « « یارشاطر |
| ۲۶۹ـ فن انگشت نگاری (جلد اول و دوم) | نگارش ناصرقلی رادسر |
| ۲۷۰ـ منطق التلویحات | « دکتر فیاض |
| ۲۷۱ـ حقوق جنائی | تألیف آقای دکتر عبدالحسین علی آبادی |
| ۲۷۲ـ سمیولوژی اعصاب | « « « چهرازی |
| ۲۷۳ـ کالبد شناسی توصیفی (۹) (دستگاه تولید صوت و تنفس) | تألیف دکتر امیر اعلم ـ دکتر حکیم ـ دکتر کیهانی دکتر نجم آبادی ـ دکتر نیك نفس |
| ۲۷۴ـ اصول آمار و کلیات آمار اقتصادی | نگارش دکتر محسن صبا |
| ۲۷۵ـ گزارش کنفرانس اتمی ژنو | « « جناب دکتر بازرگان |
| ۲۷۶ـ امکان آلوده کردن آبهای مشروب | نگارش دکتر حسین سهراب ـ دکتر میمندی نژاد |

| عنوان | مؤلف |
|---|---|
| ۳۴۱ - حل مسائل ریاضیات عمومی | تألیف دکتر کامکار پارسی |
| ۳۴۲ - جوامع الحکایات | » » محمد معین |
| ۳۴۳ - شیمی تحلیلی | » مهندس قاسمی |
| ۳۴۴ - ارادهٔ معطوف بقدرت (اثر نیچه) | ترجمه دکتر هوشیار |
| ۳۴۵ - دفتر دانش و ادب (جلد سوم) | مقالهٔ دکتر مهدوی |
| ۳۴۶ - حقوق مدنی (جلداول تجدید چاپ) | تألیف دکتر امامی |
| ۳۴۷ - نمایشنامه لوسید | ترجمهٔ دکتر سپهبدی |
| ۳۴۸ - آب شناسی هیدرولوژی | تألیف دکتر جنیدی |
| ۳۴۹ - روش شیمی تجزیه (۱) | » » فخرالدین خوشنویسان |
| ۳۵۰ - هندسهٔ ترسیمی | » » جمال عصار |
| ۳۵۱ - اصول الصرف | » علی اکبر شهابی |
| ۳۵۲ - استخراج نفت (جلد اول) | » دکتر جلال الدین توانا |
| ۳۵۳ - سخنرانیهای پروفسور رنه ونسان | ترجمه دکتر سیاسی-دکتر سیمجور |
| ۳۵٤ - کورش کبیر | تألیف دکتر هادی هدایتی |
| ۳۵۵ - فرهنگ غفاری فارسی فرانسه (جلد اول) | مهندس امیرجلال الدین غفاری |
| ۳۵٦ - اقتصاد اجتماعی | دکتر سید شمس الدین جزایری |
| ۳۵۷ - بیولوژی (وراثت) (تجدید چاپ) | » خبیری |
| ۳۵۸ - بیماریهای مغز و روان (۳) | » حسین رضاعی |
| ۳۵۹ - آئین دادرسی دراسلام (تجدیدچاپ) | آقای محمد سنگلجی |
| ۳٦۰ - تقریرات اصول | » محمود شهابی |
| ۳٦۱ - کالبد شکافی توصیفی (جلد ٤ - عضله شناسی اسب) | تألیف دکتر میربابائی |
| ۳٦۲ - الرسالة الکمالیه فی الحقایق الالهیه | » سبزواری |
| ۳٦۳ - بی‌حسی‌های ناحیه‌ای دردندان پزشکی | » دکتر محمود مستوفی |
| ۳٦٤ - چشم و بیماریهای آن | » » باستان |
| ۳٦۵ - هندسهٔ تحلیلی | » » مصطفی کامکار پارسی |
| ۳٦٦ - شیمی آلی ترکیبات حلقوی (چاپ دوم) | » » ابوالحسن شیخ |
| ۳٦۷ - پزشکی عملی | » » ابوالقاسم نجم آبادی |
| ۳٦۸ - اصول آموزش وپرورش (چاپ سوم) | » » هوشیار |
| ۳٦۹ - پرتو اسلام | بقلم عباس خلیلی |
| ۳۷۰ - جراحی عملی دهان ودندان (جلد اول) | تألیف دکتر کاظم سیمجور |
| ۳۷۱ - درد شناسی دندان (۱) | » » محمود سیاسی |
| ۳۷۲ - مجموعهٔ اصطلاحات علمی (قسمت دوم) | — |
| ۳۷۳ - تیره شناسی (جلد سوم) | » » احمد پارسا |
| ۳۷٤ - المعجم | بتصحیح مدرس رضوی |

| عنوان | مؤلف |
|---|---|
| ۳۱۰ـ فیزیک (پدیده‌های فیزیکی در دماهای بسیار خفیف) کتاب هفتم | « دکتر روشن |
| ۳۱۱ ـ رساله جبر و مقابله خواجه نصیرطوسی | بکوشش اکبر دانا سرشت |
| ۳۱۲ ـ آلرژی بیماریهای ناشی از آن | تألیف دکتر هادوی |
| ۳۱۳ ـ راهنمای دانشگاه (بفرانسه) دوم چاپ | — |
| ۳۱۴ ـ احوال و آثار محمدبن جریری طبری | تألیف آقای علی‌اکبر شهابی |
| ۳۱۵ ـ مکانیک سینماتیک | « دکتر احمد وزیری |
| ۳۱۶ ـ مقدمه روانشناسی (قسمت اول) | « دکتر مهدی جلالی |
| ۳۱۷ ـ دامپروری (جلد دوم) | « « تقی بهرامی |
| ۳۱۸ ـ تمرینات و تجربیات (شیمی آلی) | « « ابوالحسن شیخ |
| ۳۱۹ ـ جغرافیای اقتصادی (جلد دوم) | « « عزیزی |
| ۳۲۰ ـ پاتولوژی مقایسه‌ای (بیماریهای مشترک انسان و دام) | « « میمندی نژاد |
| ۳۲۱ ـ اصول نظریه ریاضی احتمال | تألیف دکتر افضلی‌پور |
| ۳۲۲ ـ رده‌بندی دولپه‌ای ها و بازدانگان | « « زاهدی |
| ۳۲۳ ـ قوانین مالیه و محاسبات عمومی و مطالعه بودجه از ابتدای مشروطیت تا حال | « « جزایری |
| ۳۲۴ ـ کالبدشناسی انسانی (۱) سر و گردن (توصیفی ـ موضعی ـ طرز تشریح) | « « منوچهر حکیم و « سیدحسین گنج‌بخش |
| ۳۲۵ ـ ایمنی‌شناسی (جلد اول) | « « میردامادی |
| ۳۲۶ ـ حکمت الهی عام و خاص (تجدید چاپ) | « آقای مهدی الهی قمشه‌ای |
| ۳۲۷ ـ اصول بیماری‌های ارثی انسان (۱) | « دکتر محمدعلی مولوی |
| ۳۲۸ ـ اصول استخراج معادن | « مهندس محمودی |
| ۳۲۹ ـ مقررات دانشگاه (۱) مقررات استخدامی و مالی | جمع‌آوری دکتر کی‌نیا |
| ۳۳۰ ـ شلیمر | دانشکده پزشکی |
| ۳۳۱ ـ تجزیه ادرار | مرحوم دکتر ابوالقاسم بهرامی |
| ۳۳۲ ـ جراحی فک و صورت | تألیف دکتر حسین مهدوی |
| ۳۳۳ ـ فلسفه آموزش و پرورش | « « امیرهوشمند |
| ۳۳۴ ـ اکوستیک (۲) صوت | « « اسماعیل بیگی |
| ۳۳۵ ـ الکتریسته صنعتی (جلد اول چاپ دوم) | « مهندس زنگنه |
| ۳۳۶ ـ سالنامه دانشگاه | — |
| ۳۳۷ ـ فیزیک جلد هشتم ـ کارهای آزمایشگاه و مسائل ترمودینامیک | « دکتر روشن |
| ۳۳۸ ـ تاریخ اسلام (چاپ دوم) | « دکتر فیاض |
| ۳۳۹ ـ هندسهٔ تحلیلی (چاپ دوم) | « « وحدتی |
| ۳۴۰ ـ آداب اللغة العربیة و تاریخها (۱) | « « محمد محمدی |

۳۷۵ - **جواهر الآثار** (ترجمهٔ مثنوی) — بقلم عبدالعزیز صاحب الجواهر
۳۷۶ - **تاریخ دیپلوماسی عمومی** — تألیف دکتر محسن عزیزی
۳۷۷ - Textes Français — » بانو نفیسی
۳۷۸ - **شیمی فیزیك** (جلد دوم) — » دکتر علی اکبر توسلی